DONATELLOS

LEBEN UND WERKE.

EINE FESTSCHRIFT

ZUM

FUNFHUNDERTJÄHRIGEN JUBILÄUM SEINER GEBURT IN FLORENZ.

VON

HANS SEMPER.

MIT 8 TAFELN IN LICHTDRUCK.

INNSBRUCK.
VERLAG DER WAGNER'SCHEN UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG.
1887.

THE PENNSYLVANIA
STATE UNIVERSITY
LIBRARIES

Digitized by Google

THE PENNSYLVANIA STATE
UNIVERSITIES LIBRARIES

Digitized by Google

THE PENNSYLVANIA
STATE UNIVERSITY
LIBRARIES

Digitized by Google

THE PENNSYLVANIA STATE
UNIVERSITIES LIBRARIES

Digitized by Google

DONATELLOS

LEBEN UND WERKE.

EINE FESTSCHRIFT

ZUM

FÜNFHUNDERTJÄHRIGEN JUBILÄUM SEINER GEBURT IN FLORENZ.

VON

HANS SEMPER.

MIT 8 TAFELN IN LICHTDRUCK.

INNSBRUCK.
VERLAG DER WAGNER'SCHEN UNIVERSITÄETS-BUCHHANDLUNG.
1887.

Digitized by Google

[illegible]
D[illegible]

DRUCK DER WAGNER'SCHEN UNIVERSITAETS-BUCHDRUCKEREI.

THE PENNSYLVANIA STATE
UNIVERSITY LIBRARY

Digitized by Google

VORWORT.

Das Herannahen der fünfhundertjährigen Jubiläumsfeier der Geburt Donatellos in Florenz legte es dem Unterzeichneten wie eine Gefühls-, um nicht zu ſagen Ehrenſache, nahe, auch ſeinerſeits bei dieſem Anlaſſe den Manen des groſsen Künſtlers eine litterariſche Huldigung darzubringen, wie vielfach auch in jüngſter Zeit bereits im Norden wie im Süden die öffentliche Anerkennung und Schilderung ſeiner einzigen Leiſtungen ausgeſprochen und unternommen worden ſei. Unterzeichneter braucht ſein erneuertes Hervortreten auf dieſem Gebiete wohl kaum eingehender zu begründen, da ihm gewiſs Niemand die Berechtigung abſtreiten wird, wo er geſäet hat, auch ärnten zu dürfen. Die Bewunderung, welche dem groſsen florentiniſchen Meiſter zu Theil wird, muſs Unterzeichneten mit beſonderer Freude erfüllen; der Genuſs dieſer Freude wird aber erſt dadurch für ihn voll und ganz, wenn er auch ſelbſt die Vorzüge desſelben, deren Bewunderung ihn nun ſeit vier Luſtren erfüllt, nochmals, wenigſtens in dem Umfang und der Form ſchildern darf, wie ſie die Umſtände ihm geſtatten.

Aeuſsere Umſtände waren es ja auch, welche ihm in früheren Jahren verwehrten, ſeine dieſem Künſtler gewidmeten Studien, ſowie ſeine ſchon vor Jahrzehnten entſtandene tiefſte Ueberzeugung von der allſeitigen Be-

Digitized by Google

deutung dieſes genialen Mannes in der abgerundeten und aufserlich fertigen Form vorzutragen, wie ſie ihm vorgeſchwebt hatte.

Immerhin glaubt Unterzeichneter ſchon durch ſeine früheren Schriften den Grundton zur richtigen Werthſchätzung, ſowie den Hauptſtock an Materialien zum hiſtoriſchen Studium dieſes, damals beſonders in Deutſchland noch keineswegs gebührend gewürdigten Meiſters gegeben zu haben, und wenn er daher in vorliegender Schrift es unternimmt, auch ſeinerſeits auf dieſer Grundlage ein äuſserlich abgeſchloſſenes, wenn auch nicht erſchöpfendes Bild der groſsartigen Thätigkeit Donatellos zu ſchaffen, ſo glaubt er dadurch doch kein Selbſtplagiat zu begehen, ſondern diejenige Ergänzung ſeiner früheren Arbeiten zu liefern, die er ſich ſelbſt doch gewiſs mit derſelben Berechtigung geſtatten darf, als ſie anderen Forſchern nicht verſagt werden kann.

Zudem bietet dieſe Arbeit dem Unterzeichneten den Anlaſs, auch eine Reihe von neuen Geſichtspuncten für die Betrachtung und Gruppirung der Werke Donatellos geltend zu machen, welche zum Theil noch in ſeinen Notizbüchern und Excerpten von früher her unbenützt ruhten, zum Theil aber auch durch das ſeitherige unabläſſige Studium der Werke des Meiſters, beſonders auf Grund zahlreicher neuerer Aufnahmen, ſich ihm ergeben haben.

Selbſtverſtändlich hat Unterzeichneter auch der neueren Litteratur über Donatello ſein Augenmerk geſchenkt und die wenigen neuen Materialien, die ſie zu Tage förderte, verwerthet, wogegen er die darin auftretenden Anſchauungen, ſoweit ſie etwa ſeinen eigenen bis dahin gehegten widerſprachen oder dieſelben ergänzten, unbefangen prüfte und entweder annahm oder zu widerlegen ſuchte.

Obwohl nun alſo Unterzeichneter auf ſeine frühere Schrift: „Donatello, ſeine Zeit und Schule, Wien 1875“, als auf das wichtigſte Quellenrepertorium auch für dieſe hinweiſen muſs, in welchem ſich die urkund-

Digitized by Google

lichen Belege für manche hier ohne Weiteres hingeſtellte Thatſachen finden, ſo hat er es doch nicht unterlaſſen, auch im Einzelnen in der vorliegenden Schrift kurze Hinweiſe auf jene Quellen zu geben, ſowie die neuere Litteratur, die bei der Abfaſſung der früheren Schrift noch nicht vorhanden war, gelegentlich zu citiren, um auch dem vorliegenden Buch, gerade durch Andeutung der Grundlagen, auf denen es aufgebaut iſt, einen ſelbſtändigen Halt zu verleihen.

Innsbruck, 8. Mai 1887.

Der Verfasser.

Digitized by Google

DONATELLO.

Geboren zu Florenz 1386, geſtorben ebenda 1466.

I. Ausbildung und Jugendwerke Donatellos (1386—1416).

Unter den epochemachenden Genien, welche mit entſchiedener That eine vollſtändige Umwälzung der geiſtigen Richtung und Auffaſſung in ihrem Schaffensgebiet herbeiführten, ſteht in erſter Linie der florentiniſche Bildhauer Donatello. Zwar beruht ſeine bahnbrechende Bedeutung, ſowenig wie die irgend eines Neuerers, nicht darin, daſs er etwas ganz Neues und Unerhörtes, ohne jede Beziehung und Anknüpfung an Vergangenes, gleichſam aus dem Nichts geſchaffen und zur herrſchenden Geltung gebracht hätte; ſein durchſchlagender Erfolg war vielmehr gerade darauf begründet, daſs er Gedanken und Beſtrebungen, welche inmitten einer vorausgegangenen, überlebten Kunſtrichtung zu gähren und nach Ausdruck zu ringen begonnen hatten, zu klarer, folgerichtiger Geſtaltung brachte und dadurch mit einem Schlag den morſchen Bau der älteren Kunſtanſchauungen zertrümmerte ſowie die Grundlagen für das neue Gebäude aufführte, an deſſen Ausbau ſodann ein ganzes Jahrhundert, ja im Prinzip alle folgenden Jahrhunderte bis auf unſere Zeit beſchäftigt waren.

Nimmt Donatello dieſe welthiſtoriſche Stellung hauptſächlich im Gebiete der Plaſtik ein, während ſeinem Freund Brunellesco die entſprechende Rolle im Gebiet der Architectur, Maſaccio und den Brüdern van Eyck in dem der Malerei zuzuweiſen iſt, ſo erſtreckte ſich Donatellos Einfluſs doch auch auf die Schweſterkünſte und insbeſondere auf die Malerei, in welcher nicht bloſs Maſaccio und Paolo Ucello, ſondern faſt alle italieniſchen Maler des 15. und ſelbſt des 16. Jahrhunderts ſeinem Vorgang die weſentlichſten Grundlagen ihres Schaffens verdanken.

Digitized by Google

Es braucht daher kaum hervorgehoben zu werden, dafs Donatello auch noch für unſere Zeit nicht bloſs ein hohes kunſtgeſchichtliches Intereſſe, ſondern eine wirklich actuelle Bedeutung hat, indem ſeine Werke, abgeſehen von ihrem eigenen zum Theil einzigen Kunſtwerth, zugleich die erſte Quelle ſind, um uns über das Verhältnis der neueren und neueſten Kunſt zu Natur und Antike aufzuklären und eine Fülle von noch keineswegs erſchöpften Anregungen und Belehrungen hierüber, ſowie über techniſche Fragen enthalten, welche ſich die Kunſt unſrer Zeit in hohem Grade zu Nutzen machen könnte.

Möge daher folgende Studie, als Feſtgruſs zur kommenden Feier des 500jährigen Geburtsjubiläums des Künſtlers in Florenz, dazu beitragen, auch das deutſche Publicum an die Bedeutung dieſes Mannes zu erinnern.

Donatellos Geburt fällt, aller Wahrſcheinlichkeit nach, in das Jahr 1386. Er war der Sohn des Tuchbereiters (Tiratore di lana) Niccolò di Betto Bardi, der im Stadtbezirk S. Piero di Gattolino, (bei der Porta Romana) im ſüdlichen Theile von Florenz Hausbeſitzer war. Während des Proletarieraufſtandes der Ciompi im Jahre 1378 hatte ſich Letzterer der Partei der Optimaten angeſchloſſen und war deſshalb mit anderen Geſinnungsgenoſſen nach Piſa ins Exil geſchickt worden. Hier gerieth er im Jahre 1380 mit einem Anhänger der Gegenpartei, Matteo del Ricco, welcher Schmähungen und Drohungen gegen die Verbannten ausſtieſs, in Streit, wobei er das Unglück hatte, ſeinen Gegner zu erſchlagen. Er floh und fand in Lucca, bei Duccio D'Armo, ein Aſyl. Bald darauf dürfte er nach Florenz zurückkehren, was ihm aber bald ſchlecht bekommen wäre, indem ſeine Feinde ihn durch die Anklage des Hochverrathes zu verderben ſuchten. Er wurde nämlich beſchuldigt, dem feindlichen Heere des Carl von Durazzo, welcher im nämlichen Jahre, auf Anſtiften der florentiniſchen Emigranten, Florenz bedroht hatte, Führerdienſte durch das florentiniſche Gebiet geleiſtet zu haben und in Folge deſſen dazu verurtheilt, am Schweife eines Eſels zum Richtplatz geſchleift und enthauptet zu werden. Seine Häuſer und Güter ſollten zerſtört, ſeine Söhne und Nachkommen auf ewig für Rebellen erklärt werden. Doch wurde der Prozeſs einer neuen Prüfung unterzogen, wobei ſich ſeine Unſchuld herausſtellte und ſein Name, zur Entſchädigung für die erlittene Unbill, mit goldnen Lettern in ein Buch eingetragen wurde. 1415 gehört Donatellos Vater, von deſſen leidenſchaftlicher Gemüthsart ein Theil in die künſtleriſche Auffaſſung des

Digitized by Google

Sohnes übergangen zu ſein ſcheint, nicht mehr zu den Lebenden, da in dieſem Jahre Donatello in einem an ihn geſtellten Auftrage „Sohn des weiland Niccolò“ bezeichnet wird.

Seine Mutter, Madonna Orſa, findet noch in einer Vermögensanzeige von 1427 als achtzigjähriges Mütterchen Erwähnung, 1430 wird ſie nicht mehr angeführt. Donatellos 5 Jahre ältere Schweſter Tita, welche früh Witwe ward, blieb mit ihrem Sohne Guglielmo im Haus des Künſtlers, welcher nicht heirathete.

Als Bruder Donatellos dürfte ein gewiſſer im Jahre 1393 als Mitglied der Domverwaltung genannter „Andrea di Niccolò di Betti“ anzunehmen ſein. Was einen anderen Bruder Donatellos, Simone, betrifft, welchen Vaſari erwähnt und ebenfalls als Bildhauer bezeichnet, ſo iſt es ſicher, daſs Vaſari ihm Werke zuſchreibt, welche anderen Künſtlern gleichen Namens, zumal einem gewiſſen Simone Ghini zuzuweiſen ſind. Damit iſt aber noch nicht ausgemacht, daſs es überhaupt keinen Bruder Donatellos Namens Simone, der Bildhauer war, gegeben habe*). Vaſari erzählt uns ferner, daſs Donatello in ſeiner früheſten Jugend von Ruberto Martelli, dem Freunde Coſimos, in ſeinem Hauſe aufgenommen und erzogen worden ſei; was ſicher falſch iſt, indem Ruberto Martelli 22 Jahre jünger als Donatello war. — Immerhin mag Donatello durch die Familie Martelli in ſeiner Jugend Förderung und Anregung, beſonders auch für das Studium der Antike gefunden haben, indem damals die humaniſtiſche Bewegung die gebildeten Kreiſe von Florenz bereits mächtig ergriffen hatte. Eine Thatſache bleibt ferner die warme Gönnerſchaft, welche Ruberto ſpäter dem Künſtler zu Theil werden lieſs, deſſen Haus er mit zahlreichen Werken ſeiner Hand ſchmückte. Ebenſo iſt es wahrſcheinlich, daſs der eifrige Anhänger der mediceiſchen Partei, Ruberto Martelli, dem befreundeten Künſtler die für ihn ſo folgenreiche Gönnerſchaft Cosimos de Medici vermittelt habe**).

---

*) Wenn die Notiz im Cicerone (v. J. Burckhardt und W. Bode, V. Aufl. Bd. II p. 146) urkundlich beglaubigt iſt und nicht auf einem Irrthum beruht, daſs das Grab des Neri Capponi in S. Spirito von »Simone di Niccolò de Bardi« hergeſtellt ſei, ſo hätten wir in dieſem Künſtler in der That den angezweifelten Simone, Bruder des Donatello, zu erkennen.

**) Ueber Donatellos Geburtsjahr, Familie, erſte Erziehung vergl. meine in der Vorrede erwähnte Schrift: Donatello, ſeine Zeit und Schule Wien. 1875. S. 1—5 und 231—238.

Digitized by Google

Doch waren diese Beziehungen für Donatello kein Hindernis, auch Aufträge von Männern der Gegenpartei anzunehmen, was er um so unbedenklicher thun konnte, als er nicht wie sein, überdies entschieden politischer veranlagter, grosser Nachfolger Michelangelo, in die Lage kam, von bürgerlichen Parteien mit Befestigungsarbeiten betraut zu werden. Das einzige Mal, wo Donatello als Militäringenieur auftrat, geschah dies gegen eine feindliche Stadt, Lucca, welche er im Jahre 1430 im Auftrage der florentinischen Regierung, gemeinsam mit Brunellesco, Ghiberti und Michelozzo durch Abdämmung des Serchio ohne Erfolg zu überschwemmen versuchte, wobei er überdies jedenfalls nur eine untergeordnete Rolle spielte.

Was wir über Donatellos erste künstlerische Erziehung wissen, ist, dass er, wie so viele Künstler jener Zeit seine Laufbahn als Goldschmied begann. Allerdings nahm die Goldschmiedkunst gerade damals die erste Stelle unter den Kleinkünsten in Toscana ein, ja war mit der Monumentalplastik eng verschwistert, indem erstere nicht nur grossartige Arbeiten, wie die getriebenen Silberaltarblätter von S. Jacopo in Pistoja und dem Baptisterium in Florenz lieferte, sondern auch den Bronceguss in ihren Bereich zog.

Giovanni Pisano hatte den Aufschwung der Goldschmiedkunst in Toscana bewirkt und in Pisa, Pistoja, Siena Goldschmiedschulen ins Leben gerufen, deren Verzweigungen sich dann auch nach Arezzo, Florenz und anderen Städten ausbreiteten.

Zugleich aber finden wir auch zahlreiche Spuren einer einflussreichen Wirksamkeit deutscher Goldschmiede in Toscana, welche dazu beitragen mochten, den gothischen Idealstil in der toscanischen Goldschmiedekunst und Plastik mehr und mehr einzubürgern, wie wir ihn besonders in den getriebenen Reliefs des Leonardo di Ser Giovanni am Silberaltar des Baptisteriums zu Florenz sowie an der Broncethüre des Andrea Pisano ebenda, hier allerdings mit classischer Firmenanmuth gepaart, finden.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts war es besonders auch noch ein deutscher Meister von Köln, welcher nach Ghibertis Angaben für einen Herzog von Anjou zahlreiche, bedeutende Goldschmiedarbeiten, offenbar mit getriebenen Figuren, ausführte und durch seine Kunst solche Bewunderung erregte, dass zahlreiche Jünglinge bei ihm in die Lehre giengen.

Die hohe Stellung, welche damals die Goldschmiedkunst einnahm,

Digitized by Google

veranlaſste denn auch ſo begabte Jünglinge, wie Donatello, Brunellesco und Ghiberti ſich ihr am Anfang ihrer Thätigkeit zu widmen. Ja Ghiberti betrachtete ſich Zeit ſeines Lebens als Goldſchmied. Bei wem ſie die Goldſchmiedkunſt erlernten, iſt unbekannt, wahrſcheinlich iſt aber, daſs ſie von ihren Meiſtern jenen Idealſtil annahmen, welcher damals beſonders in der Goldſchmiedkunſt der herrſchende war, und den Ghiberti nie ganz überwinden konnte oder wollte. Was Donatello betrifft, ſo werden ihm zwei ſilberne Prophetenfigurchen am Altar von S. Jacopo zu Poſtoja zugeſchrieben, welche in der That dieſen Idealſtil, wenn auch in bewegter Weiſe, an ſich tragen; ferner ſtellte er ein, jetzt verſchollenes, Silberfutteral für den Arm des h. Verdiana für eine gleichnamige Kirche in Florenz, ſowie mehrere heilige Gerätſchaften für den Dom von Siena her, welche 1797 durch die Franzoſen eingeſchmolzen wurden.

Während nun aber in der Goldſchmiedkunſt von Florenz ſich der gothiſche Idealſtil beſonders feſtſetzte und von ihr aus auch auf die Monumentalplaſtik einwirkte, so machten ſich doch gleichzeitig in der Architectur, wie auch in der Plaſtik und Malerei Beſtrebungen geltend, welche, ohne ſich von den Feſſeln der Gothik ganz befreien zu können, doch ſchon ein ſichtliches, wenn auch nicht völlig zielbewuſstes Ringen nach einer Stilerneuerung verrathen. Maſsgebend war hiebei zunächſt das in Italien nie erloſchene, durch die gothiſche Mode nur zurückgedrängte, antike Kunſtempfinden, welches mehr und mehr wieder hervorbrach und ſich theils in einer ſtärkeren Betonung der nie ganz beſeitigten italieniſch-romaniſchen Formen, theils in einem Beſtreben, dieſelben wieder auf ihre antiken Vorbilder zurückzuführen, ausſprach*).

Auf dem Gebiete der florentiniſchen Architectur des 14. Jahrhunderts, dieſs im Einzelnen, Schritt für Schritt, genau nachzuweiſen, wäre eine der intereſſanteſten, bis jetzt nie völlig gelösten Aufgaben, auf die wir hier nicht eintreten können. Es genüge nur darauf hinzuweiſen, daſs ſchon Arnolfo, noch mehr aber Orcagna und ſeine Schule mit Vorliebe, wenigſtens bei Profanbauten, den Rundbogen anwendeten; daſs, wie dies ſich am florentiniſchen Dom in chronologiſcher Entwicklung am deutlichſten verfolgen läſst, die Spitzbogen immer gedrückter, die Spitzgiebel immer

*) Ueber Donatello als Goldſchmied und die Goldſchmiedkunſt in Toscana ſiehe Weiteres und Quellen in meiner Schrift: Donatello etc. Wien 1875. S. 19—23 und S. 238—243.

Digitized by Google

ſtumpfer im Scheitelwinkel werden; daſs das Akanthuslaubwerk, welches nie aufgegeben worden war, immer mehr wieder eine der römiſchen ſich nähernde Behandlung und Verwendung findet; daſs ebenſo die nie vollſtändig gothiſirten Profilirungen wieder antike, wenn auch unverſtanden gehäufte Formen annehmen; daſs endlich die Pfeiler immer ſäulenähnlicher, die Verhältniſſe immer claſſiſcher werden. Zu Anfang des 15. Jahrhunderts tritt dann, wie Verfaſſer bereits an anderer Stelle nachwies ein vollſtändiger Uebergangsſtil ein, in welchem Brunellesco ſelbſt in ſeinen früheſten Bauten noch befangen war; ebenſo Ghiberti*).

Ein ähnlicher allmählicher Umſchwung vollzog ſich gleichzeitig im Gebiete der Plaſtik. Zunächſt, inſoweit ſie im Dienſt der Architectur ſtand, aber bald auch in ihren ſelbſtändigeren Leiſtungen.

Schon durch die beiden groſsen Piſaner, Niccolò und Giovanni, war der entwickelungsfähige Keim und verheiſsungsvolle Anſtoſs für eine groſsartige Blüthe der toscaniſchen Plaſtik gegeben worden. Schon Niccolò erkannte die Schönheit der Antike und den hohen Werth ihres Studiums für eine edle Formenbehandlung auch chriſtlicher Stoffe. Zunächſt wurde er wohl zu dieſer Erkenntnis durch den noch ſichtbaren, jedoch getrübten Zuſammenhang der traditionellen Formenſprache mit der antiken veranlaſst, einen Zuſammenhang, den er nur wieder feſter zu knüpfen trachtete. Allein es genügte, daſs er die unvergängliche Bedeutung der Antike in ſeinen Werken neuerdings betonte und durch dieſelben ein anfeuerndes Beiſpiel für ein weiteres Studium der Erſteren, wenn auch in anderer Weiſe, hinterlieſs. Giovanni Piſani ſeinerſeits, ohne die claſſiſche Tendenz ſeines Vaters ganz zu verläugnen, ſtellt doch wieder ein neues Element in den Vordergrund, welches für eine Weiterentwicklung der Plaſtik von nicht weniger Bedeutung war, als das claſſiſche; die dramatiſche Belebung der Handlung ſowie den Ausdruck des Affektes in dieſer, wie beſonders in den Köpfen. Zwar finden wir bereits bei Niccolò ein ſichtliches Bemühen, Aehnliches zu erreichen, doch wird es bei ihm theils noch durch eine gewiſſe Schwerfälligkeit und ſtoffliche Ueberladung, theils durch ſeine reflectirte Antikiſirung gehemmt. Bei Giovanni finden wir ſchon ein Streben nach wirklichem — allerdings pathetiſchem — Realismus in der Handlung, der, ohne Rückſicht auf Antike

*) Donatello, seine Zeit und Schule etc. p. 62 f.

Digitized by Google

und Tradition, die Figuren nur nach der Empfindung, die ſie erfüllen ſoll, gleichſam in pantomimiſcher Weiſe zu bewegen trachtet. Damit hängt auch ſeine ſchon häufigere Anwendung des Zeitkoſtümes zuſammen. Selbſt die chriſtlichen Allegorien, welche ihm das ſcholaſtiſche Zeitalter auferlegte, ſucht er in dieſer Weiſe zu dramatiſiren und zu beleben. Dadurch iſt nicht ausgeſchloſſen, daſs wir gleichwohl bei ihm, beſonders in ſeinem ſtehenden Figuren von Propheten, Evangeliſten und dergleichen ſchon Anſatze des gothiſchen idealiſtiſchen Faltenwurfs finden, ſowie auch jenes ideale Pathos der Köpfe, das dem deutſchgothiſchen Stile beſonders eigen iſt. An eben dieſen Figuren macht ſich häufig auch ſchon die Gedrücktheit der Köpfe geltend, welche ein Ausdruck des mönchiſchen Zeitgeiſtes, zum Theil aber auch rein tectoniſchen Urſprungs zu ſein ſcheint, indem dieſe Haltung bei Giovanni nur da vorkommt, wo die Figuren unter einem Geſims ſtehen, oder einer Säulenſchaft maskiren oder erſetzen. Unter ſeinen gedankenloſen Nachfolgern wurde dieſe Haltung ein ſtereotypes Motiv, ſelbſt an freiſtehenden Figuren.

Im 14. Jahrhundert übernimmt Florenz den Ausbau des von den Piſanern ſo groſsartig angelegten Monumentalbaues der toscaniſchen Plaſtik. Zwei hervorragende Meiſter ſind es zunächſt, welche neben den geiſtloſen Nachtretern der Piſaner wieder eine eigenthümliche, wenn auch nicht bahnbrechende Stellung einnehmen: Andrea Piſano und Andrea Orcagna; Erſteren lernten wir ſchon als Goldſchmied und als Hauptvertreter des gothiſchen Idealismus kennen, den er allerdings mit claſſiſchem Schönheitsgefühl vorband. Andrea Orcagna dagegen war eine derbere Natur, der das dramatiſche Element des Giovanni Piſano, zugleich unter Giottos Einfluſs, auf Koſten des claſſiſchen noch ſteigerte. Bewegungen und Köpfe ſind meiſt reich an unmittelbarem Ausdruck bei ihm, aber oft roh in der Ausführung und viel uncorrecter in der Formenbildung als bei Giovanni. Beſonders tritt an den Köpfen oft jene unmotivirte Gedrücktheit, die in der Plaſtik des 14. Jahrhunderts in Italien ſehr verbreitet iſt, unangenehm hervor; ferner eine von Giotto übernommene Unart in der Augenbildung, die wir vergebens bei Giovanni Piſano ſuchen; jene Zuſammengekniffenheit, die ſchon dem ſpäten Byzantinismus eigen war und von dieſem auf Cimabue und Giotto übergieng. Im Faltenwurf iſt er ſchon weit realiſtiſcher als Andrea Piſano, auch hierin dem Giotto verwandter, doch ohne deſſen einfache Groſsartigkeit.

Digitized by Google

Auch Andrea Orcagna hinterliefs eine zahlreiche Schülerfchaft in Florenz, welche zu Ende des 14. Jahrhunderts mit ihren Werken die damals entftehenden Monumentalbauten, wie das Bigallo, Or. S. Michele, die Loggia dei Signori und den Dom fchmückten. Ohne befondere individuelle Begabung leiften Künftler wie Jacopo di Piero, Simone Talenti, Giovanni di Fetto doch Tüchtiges in technifcher und formaler Beziehung und zeichnen fich vortheilhaft neben anderen gleichzeitigen Bildhauern aus, welche die pifanifche Tradition zur leblofeften Schablone umgeftalten.

Merkwürdigerweife war es ein deutfcher Gothiker, Peter, Sohn des Hans von Freiburg, Brabant oder Köln, alfo jedenfalls vom Rhein, welcher um diefelbe Zeit der florentinifchen Sculptur ein neues, belebendes Element zuführte, und zwar ein realiftifches*). Während die zahlreichen Statuen, die er für den Dom von Florenz, hauptfächlich deffen Faffade, ausführte, leider nicht mehr mit Beftimmtheit nachgewiefen werden können, indem fie bei der Zerftörung der Faffade theils ebenfalls zu Grunde giengen, theils zerftreut wurden, fo können wir dagegen an den ornamentalen Verzierungen des 2. füdlichen Domportales in Florenz, die er zu Ende des 14. Jahrhunderts herftellte, feinen frifchen Naturfinn kennen lernen, deffen Unmittelbarkeit die damaligen Künftler als etwas ganz Neues berühren mufste, da felbft Giotto und Orcagna mehr nur Realiften des Gefühls und des Ausdrucks als genaue Beobachter der Einzelnheiten in der Natur gewefen waren und im Uebrigen pifanifch-antikifirende Tradition und gothifcher Idealismus fich um die Herrfchaft ftritten. Zumal das realiftifche Laubwerk, Feigen und Epheublätter, mit ihren Früchten und Blüthen, welches Piero di Giovanni am innern Thürpfoften und einer Schräge anbrachte, war für die damalige florentinifche Kunft, welche für ähnliche Aufgaben ausfchliefslich das Akanthusblattwerk anzuwenden gewohnt war, ein ganz neues Motiv, welches, wie es fcheint, auf die hie und da, z. B. an den Thürrahmen des Baptifteriums, ferner am Portalrahmen von S. M. Novella, im 15. Jahrhundert vorkommende Verwendung völlig realiftifchen Laubwerks beftimmenden Einflufs ausübte. Aber auch die mufizirenden, nackten Engelfiguren, fowie die mannigfaltigen genrehaften Thier- und

*) Ausführliches über ihn in meinen erwähnten Schriften. Ob er identifch mit dem oberwähnten Goldfchmied von Köln war, läfst fich nicht erweifen, ift aber möglich.

Digitized by Google

Menſchenfiguren, womit Piero ſeine Ornamentik durchſetzte, verrathen eine durchaus neue, eigenartige Auffaſſung.

Aehnliche Behandlung, zeigt ein Thürſturz in Via de' Bardi, n. 36, wohl von demſelben Künſtler, ſowie das Taufbecken im Dom von Orvieto, das von Piero begonnen, von Jacopo di Piero zu Ende geführt wurde. Hier kommt unter andern genrehaften und religiöſen Figuren, beſ. reizenden Engeln, auch ſchon ein Kindertanz vor. — Für den Einfluſs dieſer Richtung auf italieniſche Künſtler zeugen die Marmorportale im rechten Seitenſchiff von S. Trinità, ſowie im Palazzo Communale, letzteres vermuthlich von Niccolò d'Arezzo.

Dieſer iſt es, welcher den realiſtiſchen Anſtoſs des Piero di Giovanni ſchon ſelbſtändig in ſich verarbeitet und mit einem erneuerten, lebensvollen Studium der Antike vereinigt, wozu ihm ein Aufenthalt in Rom im Jahre 1400, wo er im Auftrage Bonifaz IX die Engelburg befeſtigte, die Gelegenheit bot.

Wir können Niccolò d'Arezzos Stil am 2. nördlichen Domportal, welches durch ihn und ſeinen Schüler Nanni di Banco (1402—1408) ausgeführt wurde, ferner an den 4 Prophetenfiguren am Weſtportal von Or S. Michele (die er 1408—10 ausführte), an den 2 Figuren der Verkündigung daneben, zu beiden Seiten des Giebels der Niſche des S. Matthaeus von Ghiberti, sowie an der ſitzenden Coloſſalſtatue des S. Marcus (1409—1415) in der Tribüne des h. Zanobius, im Dom von Florenz ſtudieren.

Das Domportal, deſſen ornamentalen und plaſtiſchen Schmuck Niccolò von Arezzo theils ausführte, theils nach ſeinen Angaben ausführen ließ, ſchließt ſich in der architectoniſchen wie plaſtiſchen Anordnung weſentlich an das Südportal des Pietro di Giovanni an, ebenſo wie deſſen naiver und naturwüchſiger Realismus auch auf Niccolòs Auffaſſung und Stil einen weſentlichen Einfluſs ausübte. Wir finden hier das ornamentale Rankenwerk mit Figürchen und Gruppen durchſetzt, welche eine ähnliche Unmittelbarkeit der Motive, dieſelbe Vorliebe für nackte Körperformen zeigen, wie wir ſie bei Piero di Giovanni fanden. Nur hat ſich bei Niccolò der genreheſte Realismus mit Studien nach römiſchen Bildwerken und Ornamenten, harmoniſch vereinigt, was ſich ſowohl in gewiſſen, direct der Antike entlehnten, Figuren wie in der edleren und freieren Durchbildung der Formen äuſsert; insbeſondere hat Niccolò auch den Realismus im Blattornament vermieden und uns ſtatt deſſen ſchwungvoll, kräftig und

Digitized by Google

edel gebildete Akanthusranken vorgeführt, die eine eigenthümliche nicht unangenehme Verſchmelzung alterthümlicher, italiſch-gothiſcher Krausheit mit römiſcher Fülle und Eleganz darſtellen.

Ein Reihe von gröſseren Bruſtbildern von Engeln, von denen die beſſeren an der linken Thüreinfaſſung (vom Beſchauer aus) jedenfalls vom Meiſter ſelbſt ſtammen, laſſen uns erkennen, welchen Fortſchritt in der Formendurchbildung und unmittelbaren Belebung er gegenüber den älteren Schulen des 14. Jahrhunderts in Florenz gemacht hat; in der Gewandung zwar ſind die Curven des gothiſchen Stils noch nicht überwunden, aber doch ohne Uebertreibung und in möglichſt natürlicher Motivirung und weichem Falle behandelte. Deutlicher läſst ſich dieſs noch an den 4 ſehr anmuthenden Prophetenfigürchen über dem Portal von Or S. Michele wahrzunehmen, wo der Gewandwurf einfach und edel geordnet iſt und die Stellungen der Figuren, trotz ihrer Ruhe und Geſchloſſenheit, richtige Bewegung und inneres Leben ausdrücken, welches beſonders auch in den ſchönen, bärtigen Köpfen zur Geltung kommt. Dasſelbe gilt von ſeiner Statue des S. Marcus in der erſten Capelle rechts vom Kuppeloctogon im Dom von Florenz, einer Statue die mit Unrecht von einigen Forſchern dem Bernardo di Piero Ciuffagni zugeſchrieben wird, obwohl der vorzüglich individualiſirte und lebensvoll modellirte Kopf durch ſeine Typenverwandtſchaft mit den bärtigen Männern am nördlichen Domportal ſowie am Portal von Or S. Michele keinen Zweifel über Niccolòs Autorſchaft aufkommen laſſen ſollte. — Die anmuthigſten Figuren, in denen Niccolò d'Arezzo das Studium der Antike mit friſcher Empfindung und ſelbſt ſchon maleriſcher Belebung zu vereinigen wuſste, ſind endlich die Figürchen der Verkündung auf dem Tabernakel des S. Matthaeus von Ghiberti an Or S. Michele*).

Aeuſsere und innere Gründe ſprechen nun dafür, daſs dieſer Künſtler der eigentliche Meiſter Donatellos in der Sculptur war, der dieſer ſich ebenfalls ſchon ſehr frühe zuwandte, indem er ſchon in ſeinem zwanzigſten Jahre Marmorſtatuen für den Dom herſtellte, alſo ſchon einige Jahre Uebung hinter ſich haben muſste. Ja wahrſcheinlich befand er ſich zuſammen mit

*) Ueber die hier auf S. 7—10 ſkizzirten Verhältniſſe in der florentiniſchen Bildhauerei vor Donatello ſiehe das Nähere, ſowie Documente in meiner Schrift: Die Vorläufer Don's. Leipzig 1870, ſowie in: Donat. Wien 1875. Paſſim.

Digitized by Google

ſeinem Altersgenoſſen, Nanni di Banco, zwiſchen 1402 und 1408 im Atelier Niccolòs, indem wir wenigſtens Beide unter der Oberleitung des Letzteren in dieſen Jahren am plaſtiſchen Schmuck des zweiten nördlichen Domportals arbeiten ſehen.

Beide haben, bis zum frühen Tode Nannis im Jahre 1421, in ihren Werken Manches Gemeinſame, auch fand nachweislich ein Austausch von Anregungen zwiſchen ihnen ſtatt. Nanni iſt der Erſte, wie er durch ſeine Statue des Evangeliſten Lucas im Dom bewies, welcher den conventionellen Faltenwurf aufgab und in Letzterem eine glückliche Vereinigung antiker Klarheit der Anordnung mit naturwahrer Behandlung durchführte, welche auch für Donatellos weitere Fortſchritte grundlegend wurde. Nanni wie Donatello zeigten ſich nach beiden Richtungen hin, im Studium der Antike wie im Realismus, empfänglich für ihres Meiſters Anregungen; Nanni ſchuf in mehreren Sockelreliefs für die Niſchen von Or. S. Michele ſchon völlige Genreſzenen aus dem florentiniſchen Leben, mit trefflichen Porträtköpfen und natürlicher Gewandung *); an ſeinen Statuen dagegen tritt vor der individuellen Belebung das Studium antiker Köpfe in den Vordergrund. In ſeinem letzten Werk, dem ſchönen Relief der Madonna della Cintola über dem zweiten Nordportal des Domes (1414—21) tritt ſein an der Antike geläutertes Schönheitsgefühl in prächtigſten Einklang mit einem entwickelten Lebensgefühl, freier und natürlicher Bewegung, ausdrucksvollem und wohlſtudiertem Faltenwurf. Freilich verdankt Nanni in dieſem Relief bereits Manches auch Donatello.

Obwohl Donatello bereits 1403 ſeinen älteren Freund Brunellesco nach Rom begleitet haben ſoll, um in deſſen Gemeinſchaft die dort befindlichen Ueberreſte antiker Baukunſt und Sculptur zu ſtudieren, ſo nehmen wir an ſeinen plaſtiſchen Erſtlingswerken doch nicht viel mehr Einfluſs der Antike wahr, als er ihm etwa durch Niccolò d'Arezzo vermittelt werden konnte. Seine früheſten Aufträge für Sculpturen, die uns bekannt ſind, erhielt er laut den Urkunden des Domarchivs von Florenz im Jahre 1406, wahrſcheinlich durch Empfehlung des Niccolò di Piero, indem er zwei Statuen zu beiden Seiten des Spitzgiebels an dem von Letzterem decorierten

*) An dem Sockelrelief der Steinhauerniſche daſelbſt, das uns eine Bildhauerwerkſtatt damaliger Zeit vorführt, ſtellt ein älterer Mann mit wallendem Bart, der ein Säulencapitäl abcirkelt, vielleicht Nannis Meiſter, Niccolò von Arezzo, ſelbſt dar.

Digitized by Google

Domportal auszuführen hatte. Bis 1408 vollendete er Beide. Die linkerſeits vom Beſchauer ſtehende iſt offenbar die Aeltere; in den geſchwungenen Falten des Gewandes, wie in der etwas ſentimentalen Haltung zeigt ſie ſich noch durchaus als ein Werk aus der Schule Niccolòs. Dagegen dringt in der auf der anderen Seite ſtehenden Statue Donatellos Eigenart ſchon entſchiedener durch, die ausgeſchwungene Haltung der Gothik iſt darin zwar noch beibehalten, jedoch bereits in ein ungeſtümes Schreiten umgedeutet. Der Faltenwurf zeigt trotz einiger Alterthümlichkeiten doch ſchon eine entſchiedene Betonung des Maleriſchen, worin Donatello aber ebenfalls nur eine ſchon bei ſeinem Meiſter Niccolò zu Tage tretende Tendenz weiter verfolgt.

Dieſer Statue ſchließt ſich am nächſten diejenige an, welche als Standbild des Gianozzo Manetti gilt und urſprünglich in einer Niſche der Faſſade ſtand, wo ſie noch Albertini und Vaſari ſahen und als „uno che si piega“ bezeichneten. Sicher iſt darin der Prophet Daniel zu erblicken, welchen Donatello nach Vaſaris Angabe noch als Jüngling für die Domfaſſade herſtellte *). Damit iſt jedoch nicht ausgeſchloſſen, daſs der Kopf bedeutend ſpäter nach Gianozzos Zügen aus- oder umgearbeitet worden ſei, indem er in der That durchaus individuelle Züge zeigt, die mit der ſonſtigen alterthümlichen Behandlung nicht ſtimmen. In der Figur ſelbſt iſt dagegen die Ausbiegung noch ſtärker betont als bei den zuvor erwähnten, auch zeigt der Faltenwurf noch vorherrſchend die Curven ſowie die in Wellenzickzack fallenden Gewandſäume der alten Richtung.

Aehnlich dürfte es ſich mit der ſogenannten Porträtſtatue des Humaniſten Poggio verhalten, welche gleichfalls früher an der Faſſade ſtand und von Albertini als „ein Alter zwiſchen zwei Säulen“ bezeichnet wird. Auch ſie ſcheint, ſo groſsartig und würdevoll ſie durch ihre geſchloſſene Stellung und den herrlichen Kopf wirkt, dennoch, dem alterthümlichen Faltenwurf nach zu ſchlieſsen, in ihrer erſten Anlage noch in den Zeitraum von 1408—15 zu fallen, da hauptſächlich Sculpturen für die Faſſade vergeben werden,

*) In der That fanden wir im Archiv der Uffizien Vol. I, n. 10 eine Handſchrift, betitelt: Memorie di più ſculture etc., wo es heiſst: «Nella facciata di detta chiesa uno Daniello profeta et uno seto Giovanni Evangelista, e un vecchio fra due colonne. Statt des «uno che si piega» ſteht hier alſo uno profeta Daniello. Hiedurch wird Schmarſows Vermuthung (S. 5 ſeiner Schrift) beſtätigt.

Digitized by Google

Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck.

Prophet Daniel. (Porträt G. Manettis?)

Marmorstatue im Dom zu Florenz.
(Ehemals an der Fassade.)

Nach der Original-Aufnahme v. G. Brogi, Florenz.

Digitized by Google

während man nach dieſer Friſt ſich wieder der Ausſchmückung der Niſchen des Glockenthurmes zuwendete. Der Kopf dagegen, welcher Donatellos Porträtkunſt ſchon in ihrer reifſten Entfaltung zeigt, ist unzweifelhaft ſpäter ausgearbeitet worden und giebt uns ein ungemein lebensvolles und ſprechendes Bild jenes eitlen, boshaften und geiſtreichen Denkers und Zänkers. Auch der obere Theil des Torſo zeigt eine freiere Behandlung der Gewandung, welche wahrſcheinlich der ſpäteren Ueberarbeitung zuzuſchreiben iſt *). 1459 ſtarben Gianozzo Manetti, wie Poggio zu Florenz. Wahrſcheinlich erhielt Donatello aus dieſem Anlaſs die unfertig gebliebenen Prophetenſtatuen zu Porträtfiguren der beiden groſsen florentiniſchen Humaniſten auszugeſtalten. Eine Erinnerung an dieſen Vorgang, mit Umdrehung des wirklichen Sachverhaltes, iſt vielleicht in der Angabe Scalamontis enthalten, daſs dieſe Statuen, welche urſprünglich bloſs Porträtſtandbilder darſtellten, nachher zu »Evangeliſten« umgewandelt wurden.

Um dieſelbe Zeit, da er an dieſen Statuen arbeitete, erhielt Donatello, deſſen Ruhm ſchnell zunahm, am 12. Dezember 1408 den Auftrag zu einer überlebensgroſsen, ſitzenden Statue des Evangeliſten Johannes, im Wettſtreit mit ſeinem Meiſter Niccolò, welcher den Evangeliſten Marcus, und mit ſeinem Kameraden Nanni, welcher den h. Lucas ausführen ſollte. Weſſen Statue am beſten ausfiele, der ſollte auch noch den vierten Evangeliſten in Auftrag erhalten. Doch um unter den befreundeten Künſtlern keine Eiferſucht wachzurufen, übertrug man dieſe Aufgabe 5 Monate ſpäter (am 29. Mai 1409) an Bernardo di Piero Ciuffagni, vermuthlich gleichfalls einen Schüler des Niccolò d'Arezzo. Alle vier Statuen waren ebenfalls für die Domfaſſade beſtimmt, von wo ſie nach deren Zerſtörung im Jahre 1581 in vier Kapellen der ſogenannten Tribüne (des Chorkapellenkranzes) im Dom gelangten. Die des Niccolò di Piero haben wir ſchon erwähnt; bei einer vorzüglichen techniſchen Durchführung und lebendigen Bildung des Kopfes, zeigt ſie im Faltenwurf noch vorwiegend die alterthümlichen,

*) Auch ſtimmt der Kopf dem Typus nach vollkommen überein mit der Abbildung des allerdings jugendlicher gehaltenen Bruſtbildes des Poggio in der italieniſchen Ausgabe der Biographie dieſes Humaniſten von Sheperd, (Firenze, Rieci. 1825 Vol. I) welche doch wohl nicht erfunden ſein dürfte, wenn auch die Quelle leider nicht angegeben iſt. Vielleicht iſt ſie der verſchollenen Büſte des Antonio Pollajuolo entnommen, welche dieſer von jenem Humaniſten, allerdings nach deſſen Tode, machte.

Digitized by Google

geſchweiften Motive. Die Statue des Bernardo Ciuffagni, mit dem ſüſslich behandelten, ausdruckslosen Kopf verräth im Ganzen eine talentloſe Anlehnung an Niccolòs Richtung; dagegen ſpricht ſich in der lebhaft bewegten Figur des Evangeliſten Lucas von Nanni di Banco, in dem wohlgeordneten und natürlichen Faltenwurf, der die Formen des Körpers trefflich zum Ausdruck bringt, in dem ſtolz auf ſchlankem Halſe thronenden jugendlichen Kopf von vornehmer Schönheit, in der lebendigen, erregten Haltung der Statue, welche, die Rechte auf den Schenkel legend, mit der Linken das aufgeſchlagene Evangelium auf den Schoos ſtützend, mit halbgeſchloſſenen Augen und emporgezogenen Brauen, wie über das göttliche Wort verzückt ſinnend erſcheint, nicht nur die ungewöhnliche Begabung Nanni di Bancos, ſondern auch ſeine Bedeutung als Neuerer in der Kunſt aus, indem hier das, was Niccolò anſtrebte, eine lebensvolle Verſchmelzung von Natur und Antike, bereits in dem Maſse erreicht iſt, daſs von dem Stile des vierzehnten Jahrhunderts keine Spur mehr übrig bleibt.

Donatello endlich erreichte in ſeinem Evangeliſten Johannes formell nicht in dem Grade den geſuchten neuen Ausdruck wie ſein College Nanni; ſeine Statue zeigt insbeſondere im Faltenwurf, abgeſehen von der viel flüchtigeren und derberen Ausführung und einer gewiſſen Unruhe und Unordnung der Motive desſelben, auch nicht die Natürlichkeit wie die des S. Lucas von Nanni; es herrſchen in jener noch weſentliche Reſte des gothiſchen Idealſtiles vor. Trotz allem aber ſpricht ſich in der Haltung der ganzen Statue weit mehr inneres, ungeſtüm pulſirendes Leben aus, als in allen übrigen, (obwohl ſie im Motiv derjenigen Niccolòs ſehr ähnlich iſt) ebenſo iſt der maleriſche Wechſel von ruhigen Flächen und energiſchen Schatten hier ſchon viel mehr betont als bei den anderen. Ganz beſonders groſsartig aber iſt der von einem mächtigen, herrlich ſtiliſirtem Bart umfloſſene Kopf, mit ſeiner ſcharfgebogenen Naſe, den groſsen, gebieteriſch unter mächtigen Brauen und energiſch ſich lockendem Stirnhaar, weit ausſchauenden Augen. In dieſem Kopfe tritt zum erſten Male das ‚terribile‘ im Ausdruck hervor, welches dann beſonders von Michelangelo — wiewohl etwas einſeitig — weiter ausgebildet wurde. Auch übte dieſe Statue unfehlbar einen mächtigen Einfluſs auf Michelangelo aus, wie denn ſein Moſes ohne dieſe Statue kaum in der Weiſe, wie er ſich darſtellt, geſtaltet worden ſein dürfte. Im Jahre 1415 wurde die Statue erſt abgeliefert, gegen Ende dieſes Termines muſs auch der Kopf erſt ausge-

Digitized by Google

arbeitet worden ſein, der mit dem Kopf des um dieſelbe Zeit vollendeten h. Georg eine enge Verwandtſchaft in Typus und Auffaſſung zeigt*).

Gleichzeitig mit dem Evangeliſten Johannes arbeitete Donatello ferner im Auftrag der Domverwaltung eine Marmorſtatue des David aus, (1408—16) welche urſprünglich für einen Sporn an der Außenſeite der Kapellenkränze des Domes beſtimmt war, nach ihrer Vollendung jedoch ſolchen Beifall fand, daſs man ſie im Regierungspalaſt aufſtellte. Auch dieſe Figur erinnert in ihrer gewundenen und geſpreitzten Haltung noch an Donatellos Figuren für das Nordportal, ſowie an den Propheten Daniel (Gianozzo Manetti). In der Gewandung ſind ebenfalls noch Nachklänge der gothiſchen Curven wahrzunehmen, doch tritt vorwiegend darin bereits eine maleriſch-natürliche Behandlung hervor, welche ebenſo wie die keck auf die Hüfte geſtemmte Hand, eine Einwirkung Nanni di Bancos verräth. Auch das ſiegesbewuſst herausfordernde dieſer Statue gemahnt an Nannis S. Lucas, wogegen das pulſirende Leben, ſowie die individuellen Züge eines florentiniſchen Jünglingknabens darin bereits echte Züge des eigenartigen, ſich kräftig entwickelnden Donatelliſchen Genies ſind.

Noch entſchiedener macht ſich Nannis Einfluſs auf Donatellos Fortſchritte in der Gewandbehandlung an den zwei Marmorſtatuen des h. Marcus und h. Petrus geltend, welche er zwiſchen 1411 und 1413 für die Niſchen der Fleiſcher und Leinweber am Oratorium Or S. Michele in Florenz herſtellte. Laut einem Beſchluſs vom 23. April 1406 waren die Zünfte

*) Ueber dieſe Statue ſchrieb ich ſchon im Jahre 1869 folgende Bemerkung in mein Notizbuch: «Nicht fertig. Von großem Feuer und Schwung, beſ. im Kopf. Erinnert viel an Michelangelo. Von Donatello ſicher, was man an ſeinem Geſichtstypus erkennt, der, obſchon bärtig, doch mit ſeinem Georg verwandt iſt, ſowie an der Lage der rechten Hand. Auch an der etwelchen Kürze des Unterarms. Das Gewand etwas verworren». So richtig dieſer erſte Eindruck war, ſo gieng ich in meiner Schrift: «Donatello, ſeine Zeit und Schule» etc. (Wien 1875) doch davon ab, nachträglich durch die Verwandtſchaft der Statue des Nanni di Banco mit einigen Sculpturen Donatellos irregeleitet, wozu auch die ſchlechte Beleuchtung beitrug, in der die Statuen ſtehen. Doch laſſen jetzt die guten, bei electriſchem Lichte hergeſtellten Photographieen Brogis längſt keinen Zweifel mehr übrig, daſs meine erſte Beobachtung, die nachmals auch von anderen Seiten gemacht wurde, die allein richtige war. Ich betone dieſs, weil Cavalucci in ſeinem neueſten Werke über Donatello den Irrthum wiederholt, in den ich ſeinerzeit verfiel. — Die Verwandtſchaft dieſes Kopfes mit dem des h. Georg die ich ebenfalls ſchon vor Jahren notirt hatte, hob ich bereits auch in meiner Beſprechung von Cavaluccis Donatello (Repertorium 1886) hervor, noch ehe ſie Schmarſow erwähnte.

Digitized by Google

von Florenz verpflichtet worden, die Mauerpfeiler des Oratoriums von Or S. Michele binnen 10 Jahren mit den Statuen ihrer Schutzheiligen in Nischen auszustatten, welche jedes Jahr am S. Annatag, zur Erinnerung an die Befreiung der Stadt von der Tyrannei Walthers von Brienne (1349) mit den Zunftfahnen geschmückt werden sollten, eine Sitte, die noch heute fortdauert. Donatello erhielt die Statue des S. Marcus auf Empfehlung seines Meisters Niccolò, der zuerst damit betraut war. Die Stellung beider Statuen ist etwas unentschieden, indem der Künstler offenbar seine Hauptsorgfalt der Durchbildung eines natürlichen, wirkungsvoll malerischen, aber doch durch die Antike wesentlich bestimmten Faltenwurfes, sowie den Köpfen zuwendete. Im Faltenwurf des Petrus, der die Figur unschön diagonal durchschneidet, erkennen wir sogar Studien nach feuchten Stoffen; in dieser Statue wie noch mehr im S. Marcus verräth sich Nannis Einfluss besonders in der abgemessenen Anordnung des Gewandes, das aus langer Tunica und einem malerisch umgeworfenen Mantel mit gefälbeltem Saum besteht. Dieser Letztere, der sich ausserdem nur an archaisch-griechischen Figuren findet, ist Nannis wie Donatellos Statuen dieser Zeit gemeinsam *).

In den Köpfen sowie an den Händen dieser Statuen dagegen spricht sich schon völlig Donatellos schöpferische Selbständigkeit aus und übertrifft er darin bei weitem seinen Freund Nanni. Während dieser, wenigstens in den Köpfen seiner Statuen, (in den genrehaften Reliefs ist er realistischer) die mittelalterliche Starrheit durch eine unfreie Anlehnung an die Antike abzustreifen suchte, geht Donatello hier bereits mit Entschiedenheit auf die wahre Quelle der menschendarstellenden Kunst, auf das lebende Modell zurück, obwohl er gleichzeitig, in technischer Hinsicht, wie in der Grösse der Auffassung, auch der antiken Porträtkunst, und zwar, wie es hier scheint, besonders der griechischen, Rechnung trägt. Wie energisch ist der Schädelbau, wie stimmungsvoll das Fleisch und die Züge, wie duftig das Haar am Kopf des S. Petrus, wie majestätisch und zugleich gütig und sprechend das scharf geschnittene vom herrlich gelocktem Bart umwallte

*) Zum Vergleich herbeizuziehen sind, aufser der bereits erwähnten Statue des S. Lucas von Nanni, besonders dessen Statuen der S. Eligius, Philippus sowie der vier Martyrer an Or S. Michele. (Vergl. meine citirte Schrift: Donatello etc. p. 78—84). Auf den griechisch-archaischen Charakter dieser Gewandsäume machten zuerst Burckhard-Bode (Cicerone) aufmerksam.

Digitized by Google

Haupt des S. Marcus behandelt, welches im Typus völlig mit dem greiſen Bildhauer auf Nannis Sockelrelief der Steinmetzennische übereinſtimmt. Vielleicht verewigte auch Donatello darin ſeinen Meiſter Niccolò zum Dank dafür, daſs er ihm die Ausführung dieſer Statue abtrat?

Eine dritte Statue, die Donatello für die Niſche der Panzerſchmiede an Or. S. Michele in Auftrag erhielt, vollendete er erſt um 1416, gleichzeitig mit ſeinem Evangeliſten Johannes, indem er in dieſem Jahre einen Marmorblock von der Domverwaltung zur Herſtellung des Sockels dazu erhielt. Es iſt dieſs die Statue des h. Georg, eine der harmoniſcheſten und groſsartigſten Schöpfungen ſeines ganzen Lebens, welche zugleich den glänzenden Abſchluſs ſeiner erſten Jugendperiode bildet.

Mit auseinander geſtemmten Beinen, wie um einem feindlichen Anprall unerſchütterlich Stand zu halten, ſteht der ſchlanke, doch athletiſche Jüngling furchtlos und trotzig da, ſeinen langen Setzſchild auf den Boden ſtützend und mit der vornehm gebildeten Linken loſe an ſich drückend, während die halbgeballte Rechte leicht am Schildrand aufliegt. Dem herabhangenden Arm das Leben zu verleihen, das ihn beſeelt, war eine Aufgabe, an der wohl die meiſten Künſtler geſcheitert wären. Auf kräftig gewölbter Bruſt und breiten Schultern hebt ſich in prächtigem Contraſt der ſchlanke, doch wohlgerundete Hals, auf dem das entſchloſſene, drohende und zugleich gottesbegeiſterte Antlitz des Heldenjünglings thront, worin wieder jenes terribile des Ausdrucks aufs Schönſte hervortritt, welches ſpäter Michelangelos Ideal bildete*). Eine römiſche Rüſtung verhüllt alle ſeine Glieder, ohne daſs dadurch die Kraft und Elaſtizität ſeiner Bewegung gehemmt wäre, ebenfalls ein wunderbar gelöstes Problem. Der über ſeiner Bruſt zuſammengeknüpfte Kriegsmantel fällt in einigen ausdrucksvollen Falten über die linke Schulter und den Arm und dient, ſich am Rücken nach rechts hinüberziehend, dazu, die Statue compacter zu geſtalten. So grundſätzlich alſo eine jede unnöthige, der monumentalen Dauer ſchädliche, Zerklüftung des Blockes und Iſolirung der Theile vermieden iſt, ſo einfach die Umriſſe und Motive ſind, um ſo wunderbarer ergreifen uns der Schwung, das Feuer, die Leichtigkeit, das Leben, welche dieſe Statue beſeelen.

Das Ideal eines jugendlichen Helden, welches bereits in ſeinem David, wenn auch noch beeinträchtigt durch gewiſſe Ueberreſte ſchulmäſsiger

*) Siehe hierüber meine Schrift. Donatello, Braumüller 1875. S. 96, 97.

Digitized by Google

Befangenheit, ſowie eine vielleicht allzu kindlich-naive Bildung des Kopfes, lebhaften Ausdruck erhalten hatte, finden wir hier ſchon mit voller künſtleriſcher Meiſterſchaft, mit hinreißendem Schwung, unter maßvollſter Beſchränkung der äußeren Ausdrucksmittel, verwirklicht. Der Geiſt der griechiſchen Antike in ihrer Einfachheit und Klarheit, in ihrem Adel der Auffaſſung iſt hier mit pulſirendem florentiniſchen Leben vermählt.

Dieſes helleniſche Stilgefühl, das Niemand in dem Maße wie Donatello, trotz ſeinem ächt italieniſchen Charakter, man kann nicht ſagen: in ſich aufnahm — ſondern von Geburt an inne hatte, berührt uns noch unmittelbarer in dem Sockelrelief dieſer Statue, auf welchem er den Kampf des Heldenritters zu Pferde gegen den Drachen darſtellte. Im Hintergrunde ſehen wir rechts in flatterndem Gewand die anmuthige Prinzeſſin von Kappadokien die Hände zum Gebet für den guten Ausgang falten, während ein Gebäude mit Blendarkaden, ſowie Bäume in der Landſchaft bereits den erſten Verſuch des Künſtlers zeigen, die von Brunellesco um dieſe Zeit erfundene perſpektiviſche Zeichnung im Relief zu verwerthen. Nicht dieſe Eigenheit, welche das erſte Symptom der epochemachenden Umwälzung Brunellescos in der maleriſchen Darſtellung und in der Reliefplaſtik bildet, ſondern die weiche, duftige und dabei im feurigſten, edelſten Linienſchwung gehaltene Flachreliefbehandlung iſt es, welche uns wahrhaft griechiſch anmuthet, ebenſo wie auch das Gewand der Prinzeſſin an griechiſche Vorbilder gemahnt. — Zu bemerken iſt noch, daſs ebenſo wie Donatello ſich für den Reiter offenbar an einem Relief des Andrea Piſano (am Sockel des Glockenthurms) Raths erholte, ſo Raphael wieder ſeinen heiligen Georg (Handzeichnung der Uffizien) dieſem prächtigen Relief des Donatello entnahm *).

Während ſich ſo Donatello durch intuitives Ergründen der Geſetze des antiken Kunſtſchaffens, vielfach angeregt durch das verwandte Streben ſeines begabten Freundes Nanni, allmählig völlig von den Ueberreſten alterthümlicher, conventionell-idealer Auffaſſung und Stiliſirung befreite, welche er von ſeinem noch theilweiſe davon befangenem, obgleich dagegen

*) Dieſe Bemerkungen ſowohl über den griechiſchen Geiſt des Reliefs, wie über das Verhältnis Raphaels zu dieſem Relief entnehme ich meiner ſchon citirten Schrift S. 97 und 98. Müntz in ſeinem Donatello hat ſich meine Wahrnehmungen zu eigen gemacht, wenn auch ohne Quellenangabe.

Digitized by Google

ankämpfenden, Meiſter Niccolò als Erbe überkommen hatte, und indem er ſo das Programm, das dieſer angeſtrebt, der Verwirklichung entgegenführte, entfaltete ſich zugleich mit mächtigem Aufſchwung ſeine eigenſte, energiſche Geſtaltungskraft, welche mit einem, kaum vom Alterthum erreichten Eindringen in die Seele der Natur und ihrer individuellen Erſcheinungen, zugleich in hohem Grade ſich als typenſchaffend bewährte. S. Peter, S. Marcus, S. Georg, ſelbſt ſchon David zeigen uns (ganz abgeſehen von den ſpäter ausgeführten Köpfen des Gianozzo Manetti und Poggio) nicht bloſs, wie etwa die Porträts der Giotto, die allgemeinen, unvollkommen wiedergegebenen Züge von Perſonen, ſondern es ſind in vollkommener Naturtreue und Korrektheit der Ausführung bis in die feinſten Züge charakteriſirte und beſeelte Individuen, welche der Künſtler aus ſeiner Umgebung der jeweiligen Aufgabe entſprechend wählte. Dabei aber ſpricht ſich in jeder dieſer Figuren, bei individuellſter Belebung, zugleich der ideale Gehalt der jeweiligen Aufgabe in überzeugender Weiſe aus.

Die Porträtköpfe, welche Donatello an dieſen Statuen anbrachte, ſetzten aber auch ſelbſtändige Porträtſtudien voraus und dieſe führten ihn von ſelbſt auch zur Herſtellung von Porträtbüſten, die er zunächſt als Studien, dann wahrſcheinlich auch als ſelbſtändige Aufträge ſchon um dieſe Zeit auszuführen beginnen mochte. Er rief damit eine Gattung der Sculptur ins Leben zurück, welche ſeit dem Alterthum nur ſelten als ſelbſtändiger Zweig geübt worden. Als eine ſolche Porträtbüſte, welche noch dieſer erſten Jugendepoche Donatellos zuzuweiſen ſein dürfte, möchten wir die Büſte eines jungen Mädchens im Nationalmuſeum zu Florenz anſehen, welches eine unmittelbare Verwandtſchaft der Auffaſſung mit dem Kopf des David zeigt. Ihr ſchlieſsen ſich an die Büſte eines jungen Mädchens im Palaſt Barberini zu Rom, ferner die ungemein anmuthig und fein aufgefaſste und entſprechend durchgeführte Büſte des kleinen Täufers in Caſa Martelli zu Florenz. Wenn Cavaluccis Vermuthung richtig iſt, ſo ſtellte dieſe Büſte das Porträt des Ruberto Martelli in ſeiner Kindheit dar. Ruberto ward 1408 geboren, die Büſte zeigt einen höchſtens ſiebenjährigen oder jüngeren Knaben, was als Datum der Entſtehung etwa 1415 ergeben würde. Derſelben Zeit gehört vielleicht auch noch die ebenſo zart durchgeführte Porträtbüſte eines Knaben, als kleiner Täufer, in der Pinakothek von Faenza an.

Digitized by Google

II. Höchſte Steigerung des maleriſchen Realismus bei Donatello. (1416—25).

Donatello ſtand in der Vollkraft ſeiner Jugend, (er war dreiſsig Jahre alt) als er durch ſeinen S. Georg, eine ſeine herrlichſten Schöpfungen, ſeinen Ruf bereits feſt gegründet und die Bewunderung ſeiner Mitbürger erweckt hatte. Neuerdings wendete ſich daher die Domverwaltung, als ſie, um die Zeit bis zum Kuppelbau auszufüllen, eine Erneuerung und Ergänzung des Statuenſchmuckes am Glockenthurme beſchloſs, in erſter Linie an Donatello, um dieſe Aufgabe zu erfüllen. Die beträchtliche Höhe von etwa 20 M., in welche die Statuen an dieſem Thurme, in tiefen, gothiſchen Niſchen zu ſtehen kommen ſollten, bewog Donatello zu einer weſentlich anderen Behandlung derſelben, als wie er ſie an ſeinen Statuen für Or. S. Michele durchgeführt hatte.

Die optiſchen Rückſichten auf den Ort der Aufſtellung, welche er ſchon von Anfang mit genialer Intuition an ſeinen Statuen beobachtet hatte, fanden hier, beſtärkt durch Brunellescos neue Lehre, volle Gelegenheit ſich geltend zu machen. Er ſah ein, daſs man dort oben, inmitten der bunten, unruhigen Incruſtation des Thurmes, durch feine Detailausführung gar keine und auch durch bloſse Klarheit und Bewegtheit der Umriſſe, die zudem durch die Niſchen beſchränkt war, keine genügende Wirkung erzielen könnte. Auch die Bemalung der Statuen allein, welche damals noch üblich war, hätte ihm dort oben wenig geholfen. Die maleriſche Wirkung durch Licht und Schatten, welche ſchon Niccolò d'Arezzo angebahnt, Nanni und Donatello weiter entwickelt hatten, muſste Letzterem dieſsmal beſonders angemeſſen erſcheinen. Er führte ſie deſshalb, von Statue zu Statue in geſteigertem Maſse, bis zum kraftigſten Fortiſſimo durch und verzichtete damit auf den, immer etwas ſtudirt-trockenen, ſchön gelegten Faltenwurf, wie ihn Nanni angebahnt und er ihn in ſeinen Statuen in Or. S. Michele ſich angeeignet hatte. In einem Wechſel von breiten, lichten Flächen und mächtigen, „wie mit der Schaufel“ ausgegrabenen Schattenklüften ſuchte er der „den Fleiſs freſſenden Ferne“ entgegenzuwirken. Breit und gerade niederfallende Motive wechſeln mit ungeſtüm ſich bauſchenden Krümmen, doch bleibt er dabei durchaus auf dem Boden des Naturſtudiums, ohne irgendwie in die mittelalterliche Convention zurückzufallen. Die Wirkung dieſes Faltenwurfs wird unterſtützt

Digitized by Google

Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck.

Prophet.

Marmorstatue am Glockenthurm des Domes zu Florenz.
Ostseite, erste Nische links (südlich).

Nach der Original-Aufnahme v. G. Brogi, Florenz.

Digitized by Google

durch kräftigſte Ausbildung und energiſche Kontouren einzelner nackter Körpertheile, durch lebhaft ſchreitende, zum Theil ungeſtüme Bewegungen; ſowie durch ſcharf ausgeprägte Porträtköpfe von Florentiner Bürgern, die alle das Volk unten, wie von einer Rednertribüne herab, anzureden ſcheinen.

Offenbar mit Uebereinſtimmung der von ihm gewonnenen Auftraggeber, leiſtete er hier auf die geiſtige Ausprägung der vorgeſchriebenen Sujets (Propheten) Verzicht, da ſie dort oben doch nicht genügend gewürdigt worden wäre, und ſucht decorativ maleriſche Wirkung mit der Porträtdarſtellung bekannter Perſönlichkeiten zu vereinigen, um ſo auf den Beſchauer in doppelter Hinſicht packend zu wirken. In der That mußten die Figuren populär werden, wenn man bedenkt, daſs ſie zum Theil Perſönlichkeiten darſtellten, welche ſich mitten in den damals hochgehenden Wogen der Parteikämpfe bewegten.

Noch weniger betont iſt die eben geſchilderte decorative Derbheit in der Statue Johannes des Täufers, in der äußerſten Niſche links an der Weſtſeite des Thurmes, die er kurz nach dem David und Georg im Jahre 1416 in Auftrag erhielt und die ſich auch dieſen beiden Statuen in der Stellung ſowohl, wie im Typus des jugendlichen Kopfes, am nächſten anſchließt*).

Auch dieſer Johannes hat eine ähnlich geſpreitzte Stellung wie jene Statuen, doch macht ſich ſowohl in der Behandlung des Haares, der tief ausgehöhlten Augen und des Mundes, wie in den kräftigen Schatten, durch welche die Füſse ſich vom herabfallenden Mantel abheben auch ſchon jenes Streben nach energiſcher Wirkung geltend.

Ungefähr gleichzeitig wird Donatello, wie Schmarſow richtig bemerkt, die Statue der bartloſen Alten, der mit beiden Händen eine Schriftrolle vor ſich hält zu äußerſt links an der Oſtſeite des Glockenthurmes, ausgeführt haben, indem ſowohl dieſe Haltung, wie die Art der Zuſammenknüpfung des Mantels unter dem Hals und überhaupt die noch weniger wuchtige Behandlung des Faltenwurfes, dieſe Statue dem S. Johannes am

*) Wie ich bereits in meiner citirten Schrift S. 106 hervorhob und wie es ſeitdem mehrfach von Anderen wiederholt wurde. Am Sockel ſteht die Inſchrift «Donatello», auf der Schriftrolle der Statue «Agnus Dei». Auch weiſt ein leichtes härenes Gewand unter der Toga auf Johannes B. hin, obwohl im Uebrigen ſein Charakter wenig hervortritt.

Digitized by Google

verwandteſten erſcheinen läſst. In dem prächtig charakteriſirten Kopf, der die ſtille Weisheit und Reſignation des Alters ausſpricht und zu welchem ſich eine wunderſchöne Silberſtiftſtudie in den Uffizien befindet*), hat Donatello vielleicht einen jener maſsvollen Alten, wie Gino Capponi, den Florentinern vor Augen geführt. Wenn dieſe Statue, wie gewöhnlich angenommen wird, den Habakuk darſtellen ſollte, ſo wurde ſie allerdings erſt im Jahre 1435 vollendet und aufgeſtellt worden ſein; doch iſt dieſe Bezeichnung keineswegs beglaubigt.

Im Jahre 1421 erhielt Donatello ſodann, im Verein mit ſeinem Schüler Giovanni di Bartolo, den Auftrag zur Gruppe: Abraham im Begriff Iſaak zu opfern, welche die dritte Niſche von links an der Oſtſeite des Campanile einnimmt. Hier tritt, ſchon vermöge der nicht miſszuverkennenden Handlung, die bibliſche Bedeutung der Figuren wieder mehr in den Vordergrund, als bei den zuletzterwähnten Statuen. Auch der bartumflatterte Kopf des Abraham mit der fleiſchigen, krummen Naſe zeigt den ächten Typus des jüdiſchen Patriarchen. In dieſer Gruppe offenbarte Donatello zum erſten Male eine hohe Meiſterſchaft in der Zuſammendrängung einer mannigfaltig bewegten Handlung zweier Figuren in engſtem Raume und in geſchloſſenen Maſſen, ebenſo wie ſeine Kunſt in der optiſchen Berechnung ſich in dem nur hochreliefartig ausgebildeten Oberſchenkel Iſaaks aufs Glänzendſte bewährt. Vorzüglich iſt der nackte Torſo des Knaben, ſehr wirkungsvoll einige Schattentiefen, durch welche ſich der Körper des Knaben plaſtiſch vom Vater ablöst, wogegen das Gewand an manchen Stellen die zaghaftere Hand des Schülers verräth.

Ein von Ciuffagni unvollendet gelaſſener Joſua, welchen Donatello Ende October 1421 ebenfalls mit ſeinem Schüler zu vollenden beauftragt wurde, ſcheint in der äuſserſten Statue rechts an der Oſtſeite der Campanile**) zu ſuchen ſein, welcher in dem ſchönen, bärtigen Greiſenkopf, den er auf eine Hand ſtützt, unverkennbar Donatellos, in den baufchigen

*) In meiner Schrift Donatello S. 140 bezeichnete ich dieſe Zeichnung durch ein Verſehen beim Schreiben als Studie für den Zuccone, obwohl ich die oben beſprochene Statue im Sinne hatte. Burckhardt und Bode ſprechen dieſe Statue irrthümlicherweiſe dem Niccolò d'Arezzo zu, während Schmarſow meinem Urtheil, dass dieſelbe ein Werk Donatellos ſei, unzweifelhaft mit Recht ſich anſchlieſst.

**) Nach Schmarſows annehmbarer Vermuthung, während ich, und nach mir Burckhardt-Bode, wegen gewiſſer Alterthümlichkeiten dieſe Statue bisher dem Niccolò d'Arezzo zuſchrieb.

Digitized by Google

Oberparthieen der Gewandung die gemeinſame Arbeit Donatellos und ſeines Schülers, in den alterthümlichen Falten des untern Theiles Ciuffagnis zurückgebliebenen Stil verräth. Die Figur mit dem Senecakopf an zweiter Stelle von links an der Oſtſeite des Campanile zeigt dagegen keine Spur von Donatellos Hand, wogegen auch an ihr die alterthümliche Anlage von Ciuffagni, die Aus- und Ueberarbeitung von Giovanni di Bartolo herrühren dürfte*).

Die letzten Statuen, welche Donatello für den Glockenthurm ausführte (zwiſchen 1423—25, die eine wurde gar erſt 1435 aufgeſtellt) ſind ohne Zweifel die beiden Statuen des Jeremias und des ſogenannten Zuccone, welche die beiden Mittelniſchen an der Weſtſeite der Campanile einnehmen. In dieſen beiden Statuen tritt die decorativ-profane Behandlung, von der wir oben ſprachen, im vollſten Maſse ein; in den beiden Statuen finden wir keine Spur einer Charakteriſtik bibliſcher Geſtalten. Vielmehr hält ſich hier der Künſtler aufs Entſchiedenſte an die reale Monumentalwirkung römiſcher Togafiguren, an die rückſichtsloſe Naturtreue ihrer wetterharten Charakterköpfe, ſowie an ihr drapirtes Pathos. Die Römer ſucht und findet er aber unter den Parteimännern ſeiner politiſch erregten und zerriſſenen Vaterſtadt.

Im Zuccone hat uns Donatello das Porträt des florentiniſchen Bürgers Giovanni di Barduccio Cherichini hinterlaſſen, eines erbitterten Gegners der Medici, welcher im Jahre 1433 Mitglied der „Balia“ war, die Coſimos Verbannung beſchloſs. Wie etwa Cicero beim Abhalten ſeiner Rede gegen Catilina, ſehen wir ihn hier erregt vorſchreiten, umhüllt von ſeiner majeſtätiſchen Toga, welche in breiten Falten von der linken Schulter niederfällt, während ſein rechter nackter Arm die ärmelloſen Tunica entlang in prächtigen Umriſſen frei niederfällt und den obern Saum der Toga erfaſst. Mit dem linken, halb von der Toga verhüllten Arm zieht er dieſelbe ein wenig empor, um ſeinen Schritt frei zu machen.

Sein ſchmaler, hochſtirniger, nur von dünnem Haar bedeckter Kopf, mit dem breiten Mund, den hohlen Wangen, der groſsen Hängenaſe und den eingefallenen tiefliegenden Augen macht uns den Eindruck, als ob

*) Auch dieſe Statue ſchrieb ich wegen gewiſſer alterthümlicher Gewandmotive dem Niccolò d'Arezzo, Burckhardt und Bode mit noch weniger Grund dem Donatello zu — Cavalucci (Donat. Mil. 1886 p. 21) und Schmarſow ſcheinen mir hier das Richtige getroffen zu haben.

Digitized by Google

der Mann an chroniſchem Schnupfen litte, aber zugleich von miſstrauiſch-feindſeliger und zum Haſs ſchürender Beredtſamkeit überfliefsen würde. — Nicht umſonſt ſoll Donatello bei der Ausarbeitung der Statue, während er mit kräftigen Meiſselhieben ihr innerſtes Leben aus dem Stein erweckte, ausgerufen haben: „Schwaze, ſchwaze bis du die Kolik kriegſt". Schön im akademiſchen Sinne iſt der Kopf gewifs nicht, grofsartig ſchön aber in künſtleriſcher Hinſicht als lebensvoller Charaktertypus.

Noch leidenſchaftlicher erregt ſchreitet die in ſtürmiſch gebauſchtem Gewand gekleidete Figur des Jeremias daher, in deren Geſichtszügen ſich der finſtre Parteihaſs faſt bis zur Verzerrung ausprägt. Sie ſtellt den tödtlichen Feind Coſimos, Francesco Soderini, dar, welcher im Jahre 1433 nicht Verbannung, ſondern Tödtung des gefangenen Mediziäers wünſchte und ſich ſelbſt mit einigen anderen Parteigenoſſen dazu erbot, ihn im Gefängnis zu erwürgen. Auch hatte er als Kommiſſär der Regierung ihn, als er in die Verbannung zog, bis über die florentiniſche Grenze zu führen*).

Unheildrohenden Blickes preſst dieſe Geſtalt die Zähne aneinander und läſst die breite Unterlippe grollend hängen. Erregt ſchreitet ſie nach rechts und zieht die, wie im Zorn zerknitterte und zerfurchte Toga mit der Linken in die Höhe, um den Fuſs frei zu machen, während die ausgeſtreckte Rechte ſich krampfhaft an den Schenkel preſst. Auch hier iſt der rechte Arm, ſowie theilweiſe die Bruſt entblöſst, indem die Toga das einzige Gewand der Statue bildet. Der Faltenwurf in ſeinen Gruben und Spalten zeigt hier ſchon eine faſt wilde Behandlung, die jedoch von unten geſehen ſich mildert, wo auch die übermächtige Ausbildung der oberen Theile, Kopf, Hals und Bruſt durch die Verjüngung ausgeglichen wird. Dieſe Statue iſt ein abſolutes Bravourſtück, bei deſſen Ausarbeitung der Künſtler nur von künſtleriſchen Geſichtspunkten ausgieng und in Folge deſſen gerade in eine gewiſſe einſeitige Uebertreibung gerieth. Donatello war, wie die Auffaſſung dieſer beiden Statuen darthut, derjenige Künſtler der chriſtlichen Aera, in dem das Künſtlerthum als ſolches, losgelöst von allen fremdartigen Einflüſſen und Rückſichten, zum erſten Male zu vollem Bewuſstſein gelangte.

Um dieſelbe Zeit mag auch die bemalte Terracottabüſte des Hauptes

*) Siehe: Della carcere, dell'ingiusto esilio e del trionfal ritorno di Cosimo, padre della patria etc. di Giovanni Cavalcanti. Firenze, Magheri 1821 p. 44.

Digitized by Google

der den Medicäern feindlichen Optimaten selbst, des maßvollen und patriotischen Niccolò da Uzzano entstanden sein, welche sich ehemals im Palast der Uzzani befand, später durch Erbschaft an einen Zweig der Capponi übergieng und heute im Nationalmuseum von Florenz steht*). Es ist dies vielleicht die lebensvollste Büste, welche seit dem Alterthum bis auf den heutigen Tag geschaffen wurde. In dem bartlosen und kurzhaarigen, majestätisch erhobenen Kopf mit dem Adlerblick und der Adlernase verkünden sich durchdringende Verstandesschärfe, Vornehmheit der Gesinnung, Strenge und Güte. Er giebt uns, auf dem sehnigen Hals und den mächtigen, von einem rothen Mantel umschlagenen Schultern thronend, ein ehrfurchtgebietendes Bild eines jener eisernen Charaktere, an denen damals Florenz so reich war, und erinnert zugleich in überraschender Weise an die majestätische Schädelbildung des großen egyptischen Königs Ramses Meiamun, soweit uns dessen in Paris befindlicher mumisirter Kopf einen Vergleich gestattet. Die Modellirung ist freilich nicht in der malerischen Derbheit behandelt, wie an den Campanilefiguren, sondern in großen Zügen, aber etwas scharf, wie für den Metallguß hergestellt. Die naturalistische Bemalung aber vervollständigte die packende Wirkung dieser für die Betrachtung in der Nähe bestimmte wunderbare Büste.

Während der realistische Drang, der Donatellos Schaffen in dieser Epoche beherrschte und ihm erst völlig die reichen Quellen seiner eigensten Begabung eröffnete, in den Campanilestatuen sich mit mächtiger Formenwirkung vereinigen mußte, welche ein liebevolles Eingehen in die Details ausschließt, so boten sich dem Künstler gleichzeitig eine Reihe von anderen Aufgaben, wo er einerseits seinen Realismus noch weiter verfolgen, andererseits aber zugleich dem Inhalt der gestellten Aufgaben einen angemessneren, weil aus ihnen selbst abgeleiteten Ausdruck geben konnte, als an den Campanilestatuen.

Diese Gattung von Werken, welche auf die Wirkung in der Nähe berechnet waren, bot ihm zugleich den Anlaß, mit besonderem Nachdruck eine der wichtigsten Grundbedingungen für eine freie Blüthe der Plastik zu berücksichtigen, nämlich das anatomisch-wissenschaftliche Studium des nackten menschlichen Körpers. Anläufe zu ähnlichen Bestre-

*) Näheres in meiner citirten Schrift: Donatello etc. p. 148 f.

Digitized by Google

bungen laſſen ſich bis auf die Piſaner zurückverfolgen, Giovanni di Piero tedesco, Niccolò d'Arezzo und Brunellesco machten in dieſer Hinſicht ſchon ernſtere Verſuche. Aber ſelbſt ſie ſchöpften ihre Kenntnis des Nackten noch vorzugsweiſe aus der Antike, ſo wie einer beiläufigen Naturbeobachtung; ein wirklich wiſſenſchaftliches Ergründen der anatomiſchen Geſetze, ſoweit ſie für die Kunſt von Bedeutung ſind, finden wir zum erſten Mal bei Donatello und vielleicht iſt es dieſe theoretiſche Tendenz, welche ihn zumal im Anfang dieſer Studien mit Vorliebe hagere, ſehnige oder derbgliedrige Körper darſtellen ließ.

Zu den Werken dieſer Periode, in welchen Donatello dieſe realiſtiſchen Studien, ungehemmt durch decorative Rückſichten, verfolgen konnte, gehören zunächſt eine Reihe von Figuren, welche, für den eigentlichen religiöſen Kult beſtimmt, in Kapellen auf Altären in einer angemeſſenen Nähe von den Andächtigen aufgeſtellt wurden, um dieſen eine intime Betrachtung und Verſenkung in das Kunſtwerk zu geſtatten. Hier galt es freilich vor Allem den religiöſen Gehalt desſelben auszuprägen und Donatello that dieſs auch, jedoch in ſeiner Weiſe, die aber ſo ſchnell populär wurde, daſs auch die religiöſe Kunſt der Folgezeit weſentlich durch ihn beſtimmt wurde. In der religiöſen Plaſtik bewahrte auch noch die Farbe ihre volle Geltung, weſshalb er ſie, wie nachmals die Robbia, zumal die ſpäteren, auch noch an mehreren ſeiner Schöpfungen dieſer Art anwendete.

In ſeinem bemalten Chriſtus von Holz, den er im Wetteifer mit Brunellesco hergeſtellt haben ſoll, und der jetzt in S. Croce ſteht und zur Vergleichung mit dem des Brunellesco in S. Maria novella herausfordert, hat er, wie Brunellesco ihm vorwarf, allerdings eine etwas bäuriſche, kurzbeinige Geſtalt als Modell erwählt und damit jede Spur von byzantiniſcher Tradition ängſtlich gemieden, auch hat er die lammfromme Ergebenheit Chriſti durch eine mehr trotzige Trauer im Ausdruck ſeiner eher derben Züge erſetzt, allein welche prometheiſche Tragik ſpricht ſich gleichwohl darin aus, wie prächtig ſind Torſo und Beine modellirt!

Im herben Realismus der Ausbildung wird er womöglich noch übertroffen durch die bemalte Holzfigur der S. Magdalena im Baptiſterium von Florenz, welche um dieſelbe Zeit entſtanden ſein muſs. Die abſtoſsende Häſslichkeit dieſer Figur hat Donatello manche geringſchätzige Beurtheilung zugezogen. Allein man betrachte die lebendig empfundene anatomiſche Trefflichkeit dieſer dürren Glieder, die feinſtiliſirte und zugleich

Digitized by Google

naturwahre Behandlung des Haares, welches ihren Leib verhüllt, die Inbrunſt der Empfindung in dem abgehärmten Geſicht und den zum Gebete gehalteten Händen, und man wird zugeben, daſs nicht bloſs der andächtige Laie hier ein ergreifendes Bild einer büſsenden Sünderin, ſondern auch der Kunſtſinnige hohe Schönheiten poetiſcher Durchdringung und ſtiliſtiſcher Behandlung, trotz der erſchreckenden Naturwahrheit finden muſs *).

Den genannten beiden Holzfiguren ſchlieſst ſich in der Auffaſſung und ſtiliſtiſchen Behandlung eng an die Marmorſtatue des durch die Wüſte ſchreitenden, durch Kaſteiungen und Ekſtaſen abgezehrten Johannes des Täufers im Nationalmuſeum zu Florenz. Auch hier iſt trotz aller Magerkeit die anatomiſche Meiſterſchaft, die bis ins zarteſte Detail eindringt, ſowie bei alledem das ſtiliſtiſche Liniengefühl zu bewundern! Ein feuriger, ausdauernder Impuls elektriſirt die magern doch ſehnigen Glieder, der Ernſt tiefer Begeiſterung ſpricht ſich in den hagern, doch edlen Zügen des Jünglingskopfes aus, deſſen längliche Form an die des Chriſtuskopfes gemahnt. Michelangelo hat ſich durch dieſe Figur zu ihrem Widerſpiel, dem von der Ekſtaſe des Weines und der Lebensfreude erfüllten, von Wohlleben aufgedunſenen Bacchus anregen laſſen! Man vergleiche die Motive der Bewegung hier und dort, um ſich davon zu überzeugen!

Der noch jüngere Täufer aus Marmor in Caſa Martelli, der ohne Zweifel derſelben Zeit entſtammt, ſtellt ſich uns, als ein noch nicht durch Askeſe abgemagerter, jedoch ſchnell aufgeſchoſſener und darum muskelarmer Knabe dar, in welchem eben der Entſchluſs keimt, in die Wüſte zu ziehen, der ſich in den, wie von einer Eingebung gefeſſelten Zügen mit den ſtarren Blicken und dem halboffnen Munde, ſowie in dem vorſchreitenden, linken Fuſs kundgiebt. Der halboffne Mund iſt ein neues Problem, welches Donatello ſich ſtellte und fortan vielſeitig löste.

So in dem Profilrelief des Johannesknaben aus Sandſtein, im museo nazionale zu Florenz, von wunderbarer Ausführung, wo jedoch der Ausdruck der Ekſtaſe noch kindlich gemildert erſcheint.

Dieſe wiederholten Johannesdarſtellungen Donatellos in dieſer Zeit fanden bald auch auſserhalb von Florenz Anerkennung, ſo daſs wir ihn im Jahre 1423 gleichzeitig für Ancona, Orvieto und Siena beauftragt

*) Das Nähere ſiehe meine Schrift: Donatello etc. p. 146 f.

Digitized by Google

finden, broncene Johannesfiguren für die dortigen Taufkapellen herzuſtellen.

Die Bronceſtatuette des Taufers für Orvieto ſcheint er nie abgeliefert zu haben, da am dortigen Taufbrunnen wenigſtens eine andere aufgeſtellt wurde. Wahrſcheinlich iſt ſie jedoch in derjenigen erhalten, welche aus dem Palaſt Strozzi in Florenz in das Berliner Muſeum gelangte*). Im Faltenwurf finden ſich Analogien mit dem Zuccone, ſowie mit dem Johannes in Caſa Martelli. (Hier wie dort fällt von der linken Schulter eine lange Falte hinter dem Bein ſenkrecht auf den Boden.) Der längliche Kopf, die flach auftretenden Sohlen ſtellen ihn zum Johannes im Nationalmuſeum in Beziehung. In dem broncenen Johannes ſehen wir aber den ſchon zu Reife und innerer Klarheit gelangten Mann, der eben einen Taufakt vollzieht. Ein Gufsfehler an der Schulter dieſer Figur verräth Donatellos ungenügende Erfahrung im Broncegufs. Defshalb liefs er zunächſt wohl auch den Auftrag zu einem broncenen Täufer für Siena liegen.

Stiliſtiſche Uebereinſtimmungen mit einigen der jugendlicheren dieſer Cultusſtatuen laſſen uns auch in dieſe Periode von Donatellos Thätigkeit einige Kinderporträts verlegen, an welchen ſich der Künſtler zwar auch noch die getreue Wiedergabe eines beſtimmten Modelles zur ausſchliefslichen Pflicht machte, zugleich aber ſchon den geſpannten Ausdruck des Modellſitzens, der in den früheren Büſten vorherrſcht, durch eine freiere Schilderung der heiteren Kindesſeele, durch ein fröhliches Lachen oder feines Lächeln zu erſetzen weifs. So möchten wir dieſer Zeit die eine Knabenbüſte in der Kirche de Vanchettoni zu Florenz zuweiſen, welche uns das ſchalkhafte Lächeln eines drallen Bürſchchens zeigt, dem ein Haarbüſchel keck in die Stirne hineinfällt. Ferner die ähnlich aufgefaſste Büſte eines Knaben im Beſitz des Herrn Miller von Aichholz in Wien, (ehemals im Beſitz des Malers Vanutelli in Rom) welcher in ausgelaſſener Fröhlichkeit hellauflachend uns ſeine Perlenzähnchen zeigt. Zahlreicher ähnlicher, zum Theil zweifelhafter Kinderbüſten — denn gerade hierin erweckte Donatello eine Fluth von Nachahmungen, ſelbſt bis in die neueſte Zeit — zu geſchweigen.

Von ſolchen, dem Donatello zugeſchriebenen Kinderbüſten ſeien blofs erwähnt diejenigen im Nationalmuſeum zu Florenz, in den Sammlungen

*) Nach Bodes überzeugender Darlegung im Jahrbuch der k. pr. Kunſtſammlungen. 1884.

Digitized by Google

Dreyfuſs, André, Ephruſſi, Timbal zu Paris, bei Napoleone Moriani in Florenz u. ſ. f.

Ueberhaupt erwachte um dieſe Zeit erſt recht die Freude an Kinderdarſtellungen, (angeregt ſchon durch Giovanni di Piero und Niccolò d'Arezzo) ſowohl als bloſsen Porträts für den Familiencultus, wie auch für decorative Zwecke. 1421 hinterläſst Nanni di Banco ſein letztes ſchönes Werk, das Relief der Madonna della Cintola am 2. Nordportal des Domes, auf welchem muſizirende Kinder ſich fröhlich tummeln, während Chriſtus und Johannes als nackte Kinder von michelangelesker Schönheit ſich an die Madonna ſchmiegen. Plumper ſind noch die Putten an der Grabniſche und am Sarkophag des Onofrio Strozzi in S. Trinità von Piero di Niccolò (nach 1417). Daſs Donatello an der Spitze dieſer Bewegung ſtand, iſt zweifellos, wie er denn auch der claſſiſche Vertreter derſelben blieb.

In das Ende dieſer Epoche, um 1425, möchten wir denn auch ſeine Medaillons mit Seraphköpfen in Relief verlegen, welche er für den äuſseren Frieſs der um 1420 von Brunellesco begonnenen Pazzicapelle herſtellte und in denen er zum erſten Mal das Kind als Ornament in ſtrengem, architectoniſchem Rahmen verwendete, was ihm auch meiſterhaft gelang, obwohl er zugleich noch durchaus auf der Baſis des realiſtiſchen Studiums lebender, florentiniſcher Kinder verharrte.

Allerdings hatte er hier nur Kinderköpfchen anzubringen, die mit ihren vollen, lieblichen Zügen und inmitten ihrer Seraphflügel ſich wie von ſelbſt in den runden Rahmen fügten. Dieſe Medaillons dürften aber in der That ſchon durch den Schwung der Linien und die gleichmäſsige, zarte und doch wirkungsvolle Modellirung und Vertheilung von Licht und Schatten als Meiſterwerke decorativer Kunſt gelten, auch wenn die Köpfe ſelbſt ganz allgemeine Formen zeigten. Dieſelben ſind aber auſserdem von einer Fülle und Mannigfaltigkeit feiner, individueller Züge aus dem Kinderleben durchdrungen, wie ſie Donatello ſelbſt kaum wieder mit dieſer Sorgfalt aus dem unmittelbaren Leben ſchöpfte und zuſammenſtellte. Wir ſehen da pflegmatiſch fette und zarte, ſanfte und ernſte, hold ſinnende, verklärt zum Himmel ſchauende, bezaubernd lächelnde, ausgelaſſen lachende Köpfchen in buntem Wechſel aneinandergereiht. Selten hat er ſo harmoniſch wie hier Naturalismus mit Stil und decorativer Wirkung vereinigt.

Digitized by Google

III. Donatellos und Michelozzos Gemeinſchaft (1425—1432).

Mit dem Nahen ſeines vierzigſten Lebensjahres tritt Donatello in eine neue, dritte Phaſe ſeiner künſtleriſchen Entwicklung ein, die ſchon durch mancherlei äuſserliche Momente gekennzeichnet iſt. Das wichtigſte dieſer Letzteren iſt ſeine Vereinigung mit Michelozzo, welche ebenſowohl eine Erweiterung ſeines Schaffensgebietes förderte, als ſie durch den Wunſch nach einer ſolchen veranlaſst war.

Was Donatello zunächſt beſtimmte, ſich mit Michelozzo zu gemeinſamen Schaffen zu verbinden, das war ſeine mangelnde Erfahrung im Bronceguſs, welche er ſchon bei ſeiner Broncestatuette des Täufers für Orvieto unangenehm empfand und die ſich ihm jetzt um ſo fühlbarer machte, je mehr, in Folge des Aufſehens, das die wundervollen Güſſe Ghibertis hervorriefen, der Geſchmack und die Freude an dieſer Technik ſich in ganz Italien verbreitete. Erblickte man doch auch in dem Aufſchwung dieſer Letzteren eine Aeuſserung des allgemeinen Aufſchwunges der Künſte und eine Rückkehr zu den hehren Traditionen des Alterthums. In der That war die Technik des Bronceguſſes eine noch ziemlich neue Errungenſchaft Italiens, indem im 12. Jahrhundert Rom wie Venedig noch byzantiniſche Künſtler damit betrauen muſsten, und erſt die Piſaner des 13. und 14. Jahrhunderts einige Fortſchritte darin herbeiführten. Die erſten groſsen, broncenen Freiſtatuen ſeit faſt einem Jahrtauſend ſind Ghibertis Statuen des Täufers (1414—19) und des S. Matthaeus (1419—22) an Or S. Michele, welche, wenn ſie ſtiliſtiſch auch noch befangen ſind und den Einfluſs der alten Goldſchmiedſchule verrathen, in techniſcher Beziehung doch Meiſterwerke ſind. Zudem hatte Ghiberti im Jahre 1424 auch ſeine erſte Baptiſteriumsthüre vollendet, welche ihm ſofort den Auftrag zu einer neuen, prachtvolleren verſchaffte und ſeinen Ruhm als Broncegieſser weithin verbreitete *).

Dem genialen Bildhauer Donatello der durch ſeine Kunſtrichtung den Zeitgeſchmack mehr und mehr für ſich einnahm, traute man nicht mindere Leiſtungen auch im Bronceguſs zu, wie ſeinem Rivalen Ghiberti. Beſonders in Siena, wo ſchon früher eine feinfühlige Begeiſterungsfähigkeit

*) Ueber Ghiberti ſiehe meine citirte Schrift: Donatello etc. S. 6—7, 33—36 und 100—104. Ferner Perkins: «Ghiberti et son école» Paris 1886.

Digitized by Google

für hervorragende Leiſtungen auch nicht heimiſcher Künſtler herrſchte, ſetzte man ſeinen Ehrgeiz darein, Werke der berühmteſten Plaſtiker Italiens zu beſitzen, obwohl man ſelbſt einen Koryphäen erſten Ranges, wie Giacomo della Guercia beſaſs. Deſshalb hatte man, wie wir ſchon ſahen, bereits 1423 Donatello mit einer Statue des Täufers in Bronce für die Taufcapelle des Domes beauftragt, 1426 erhielt er den Auftrag die broncene Grabplatte des Biſchofs Pecci von Groſſeto für den Dom von Siena herzuſtellen, ein Jahr darauf betraute man ihn mit Arbeiten in Bronce für das neuerrichtete Taufbecken im Baptiſterium*).

Erſtere Statue, welche freilich noch lange unausgeführt blieb, war vielleicht der nächſte Anlaſs für Donatellos Bündnis mit Michelozzo. War doch Niemand geeigneter als dieſer, ihm aus der Verlegenheit zu helfen, indem er, als hochgeſchätzter Gehülfe Ghibertis, der am Guſs der erſten Thüre, ſowie der Statue des S. Matthaeus hervorragenden Antheil genommen, ſich dabei die techniſchen Vortheile dieſes Letzteren im Guſs völlig zu eigen gemacht hatte.

Nicht umſonſt beklagt ſich Ghiberti in einem Brief vom 25. April 1425 an ſeinen Freund Giovanni Turini, einen ziemlich talentloſen Goldſchmied und Gieſser in Siena**), bitter über den Undank derer, welche ſein Atelier verlaſſen und ihn noch dazu beleidigt hätten. Michelozzo machte eben damals eine Umwälzung ſeiner künſtleriſchen Anſchauungen in ſich durch, die ihn beſtimmte, dem Banner der Neuerer in der Kunſt, Donatello und Brunellesco, zu folgen und dem Michelaltar den Rücken zu kehren, deſſen letzter bedeutender Anhänger, wiewohl halb unfreiwillig, indem auch er die Antike hochſchätzte, bisher Ghiberti geweſen war. Suchte doch dieſer ſelbſt bald darauf ſich der neuen Zeitrichtung anzuſchlieſsen, durch entſchiedenere Anlehnung an die Antike und Aufnahme der Perſpektive ins Relief.

Auch noch in anderer Hinſicht fällt eine Erweiterung von Donatellos Schaffensgebiet mit Michelozzos Eintritt in ſein Atelier zuſammen, ohne aber deſshalb durch dieſen herbeigeführt worden zu ſein. Während Donatello bisher faſt ausſchlieſslich rein figurale Aufgaben erhalten

*) Siehe mein frühéres Werk Donatello etc. 1875. Regeſten n. 49, 55, 57, ſowie: Milaneſi, Doc. per la storia dell'arte Sen. 1854. Vol. II.

**) Milaneſi, Documenti dell'arte Senese. II. n. 85.

Digitized by Google

hatte, deren architectonischer Rahmen anderen überlassen oder schon vorhanden war, sehen wir ihn von jetzt an in einer Reihe von Fällen auch mit dem architectonischen Gerüst für seinen statuarischen Schmuck betraut. Auch hiezu war die nächste Veranlassung wohl die zunehmende Ruhmsucht und Eitelkeit, welche nun einmal als nothwendige Schattenseite des sich entwickelnden persönlichen Selbstgefühls der Renaissancemenschen in Anschlag zu bringen ist und welche einen stets sich steigernden Gräberluxus, selbst unbedeutender Menschen, zur Folge hatte. Ausserdem aber war es der endgiltige Sieg des Renaissancestiles in der Architectur, welchen in den zwanziger Jahren Brunellesco erfocht und der nun das allgemeine Streben erzeugte, auch in kleineren, decorativen Unternehmungen sich des neuen Stiles zu freuen. Zugleich wurde hiedurch dessen schnelles Umsichgreifen und Ausreifen wesentlich gefördert. In der Zeit des Schwankens ist es als ob man sich gescheut hätte, solche kleinere Werke decorativer Sculptur zu unternehmen, weil man nicht mehr recht wusste, wie sie behandeln. In der That sind solche aus der Uebergangszeit sehr selten*). Dass Michelozzos Hülfe nun dem Donatello gestattete, derlei Aufgaben schneller zu bewältigen, so wie dass Michelozzo den architectonischen Theil derselben mehr und mehr auf sich nahm, ist gewiss; ebenso gewiss aber, dass Michelozzo erst unter Donatello begann Architekt zu werden und sich bei dieser Gelegenheit an kleinen Aufgaben für grössere vorbereitete. Erst bei Donatello wird ihm klar geworden sein, dass er zum Architecten, nicht zum Bildhauer berufen sei. Unbegründet ist deshalb die Annahme**), Donatello sei Michelozzos Schüler in der Architectur gewesen, vielmehr giengen beide hierin bei Brunellesco in die Schule, wobei jedoch Donatello gern auch seine eignen, oft bizarren Wege suchte.

Mit dem Siege des Renaissancestiles in der Architectur hängt zusammen auch eine Steigerung des Studiums der antiken Plastik, welche

*) Interessante Beispiele von Grabmonumenten der Uebergangszeit sind die des Niccolò d'Arezzo aus Terracotta: das Grabmal des Papstes Alexander V im Campo santo zu Bologna, sowie das Monument des Ant. Roizelli in S. Francesco zu Arezzo. Ueber den Uebergangsstil in der florentinischen Architectur, den ich meines Wissens zum ersten Mal erwähnt und zu charakterisiren versucht habe, siehe meine Schrift: Donatello etc. Wien 1875 S. 52—69. Siehe ferner, F. Brunellesco von H. Semper und R. Dohme. Lieferung 33 und 34 in: «Kunst und Künstler».

**) Siehe: Schmarsow Donatello. Breslau 1886. S. 24.

Digitized by Google

wir ſeit c. 1425 ſowohl bei Ghiberti wie bei Donatello beobachten können. Auch dieſe Stiländerung der Letzteren dem Einfluſs des unſelbſtändigen Michelozzo zuzuſchreiben, wie neuerdings geſchieht*), iſt vollends unhaltbar, angeſichts der noch halb gothiſch behandelten Silberſtatuette des Täufers, welche Michelozzo im Jahre *1452* ausführte, ſowie in Anbetracht des Mangels an Form und Geiſt überhaupt in ſeinen übrigen plaſtiſchen Werken, in denen ſich keine Spur einer ſo bewuſsten und entſchiedenen Anlehnung an die Antike findet, daſs er dadurch auf Donatello hätte einwirken können. Donatello war fortwährend ein eifriger Sammler von Anticaglien, theils für ſich, theils für andere Kunſtfreunde, denen er als erſte Autorität in Beurtheilung antiker Sculpturen galt. So beruft ſich einmal Poggio fiorentino in Bezug auf einen von ihm erworbenen antiken Torſo auf Donatellos günſtiges Urtheil darüber**); aus den Jahren 1428 und 1430 ſind uns ferner Briefe eines Matteo Strozzi in Florenz, und eines Nanni di Miniato in Neapel erhalten, worin zweier antiker Sarkophage Erwähnung geſchieht, die zwiſchen Lucca und Piſa gefunden wurden und über die ſich Donatello günſtig ausgeſprochen habe. Dieſelben wären leicht zu bekommen †). Dieſe Briefe ſind zugleich intereſſante Documente für den Eifer, mit dem damals die ganze gebildete Welt nach antiken Kunſtſchätzen fahndete. — Im Jahre 1427 hat Donatello in Piſa ſein Atelier aufgeſchlagen; die Antiken, an welchen ſchon Niccolò Piſano ſich dort begeiſtert hatte, mögen ebenfalls auf ſeinen Geſchmack eingewirkt haben. Ebenſo mag er den ſchönen Sarkophag im Dom von Cortona, deſſen Reliefs mit Centaurenkämpfen und Masken entſchiedenen Einfluſs auf ſeinen Stil ausübten, um die Zeit geſehen haben, da er ſich wegen ſeiner Aufträge für Siena und Orvieto wiederholt in das Innere Toscanas begeben muſste. Den Sarkophag ſchilderte er nachher ſeinem Freunde Brunellesco in ſo begeiſterten Worten,

*) Schmarſow S. 25 und 26.

**) Ego etiam hic aliquid habeo quod in patriam portabitur. Donatellus vidit et summe laudavit. Der betreffende Brief Poggios, offenbar in Rom geſchrieben, ſtimmt alſo wahrſcheinlich vom Jahre 1432, da Donatello ſich in Rom befand.

†) Einer dieſer Sarkophage mit einem ſchönen Relief der Hochzeit des Bacchus und der Ariadne, an den Schmalſeiten mit Masken und Feſtons haltenden Genien, ſteht jetzt in einem Gang des Domes in Lucca, und iſt durch einen Aufſatz aus Sandſtein mit zwei kranzhaltenden Genien und zwei ſchönen Kandelabern in Relief in Donatelliſchem Stile bekrönt. Siehe meine frühere Schrift: Donatello etc. 1875. S. 311 n. 6.

Digitized by Google

dals dieſer eigens nach Cortona reiste, um ihn abzuzeichnen. Vielleicht war das Relief eines Centaurenkampfes von Donatellos Hand, welches zu Vaſaris Zeit ſich mit anderen Werken des Meiſters im Hauſe Valori befand, eine freie Wiederholung jenes Sarkophagreliefs.

Gehen wir nun, nachdem wir dieſe allgemeinen, für die hier in Frage ſtehende Periode von Donatellos Thätigkeit giltigen Geſichtspunkte aufgeſtellt haben, auf eine Beſprechung der einzelnen einſchlägigen Werke Donatellos ein.

Die broncene Grabplatte des Biſchofs Pecci im Dom von Siena, von M. 2,48 Länge und M. 0,85 Breite, welche Donatello im Jahre 1426 herſtellte, ſchlieſst ſich im Typus ſo ziemlich den mittelalterlichen Grabplatten an und zeigt in Flachrelief die Leiche, in reichem Ornat, mit dem Kopf auf einem Kiſſen ruhend, das nicht ſehr ſtilgerecht von einer Muſchelniſche umrahmt iſt. Zu Füſsen des Biſchofs halten zwei Genien, von denen bloſs Köpfe und Arme ſichtbar, eine Inſchrifttafel*).

Der Taufbrunnen in Siena beſteht aus einem ſechseckigen über drei Stufen ſich erhebenden Marmortroge, deſſen Seiten mit Broncereliefs von 60 Cm. in Quadrat, aus der Geſchichte des Täufers geſchmückt ſind, während an den Ecken ebenſoviele Broncestatuetten chriſtlicher Tugenden, von 52 Cm. Höhe, in Niſchen ſtehen. Am Sockel und am Geſims des noch in italieniſch-gothiſchen Formen gehaltenen Troges ziehen ſich goldne Inſchriften auf blauem Emailgrund hin. — Aus der Mitte des Troges erhebt ſich ein Bündel korinthiſcher Säulen, welche ein ebenfalls ſechseckiges, bereits in Renaiſſanceformen behandeltes Sakramentshäuschen tragen, deſſen Seiten mit Hochreliefigiguren aus Marmor, von c. 55 Cm. Höhe, in flachen Bogenniſchen geſchmückt ſind, während auf dem abſchlieſsenden Gebälk zwiſchen dreieckigen Giebeln muſszirende Genien von 37 Cm. Höhe ſtehen, von denen drei durch Donatello, hergeſtellt wurden. Ueber dem Sakramentshäuschen ſteigt noch eine Kuppel mit ſchlanker Laterne und der Statue des Täufers darauf empor. In dem Stil des Sakramentshäuschens, das von Guercias Schüler Pietro del Minella ausgeführt wurde, tritt unverkennbar bereits der Einfluſs der florentiniſchen durch Donatello und Michelozzo vermittelten Renaiſſance, ſpeziell der damals im Bau begriffenen

*) Die Inſchrift lautet: Opus Donatelli Reveren. Dño d. Johanni Peccio Seneſi. Apostolico Protonotario eſpo Groſsetano obeunti Kl Martii MCCCCXXVI.

Digitized by Google

Florentiner Domkuppel hervor, indem vor dem Auftreten der florentinischen Künstler in Siena der Architecturstil des Trecento bei den dortigen Künstlern noch fortgedauert hatte. Man vergleiche nur die Fonte Gaia (1418) sowie den Altar der Familie Trenta (1422) von Giacomo della Guercia in Lucca.

Ghiberti hatte zwei von den Broncereliefs des Taufbeckens, die Taufe Christi und Johannes Gefangennahme, bereits im Jahre 1417 in Auftrag erhalten, war aber 1425, als Michelozzo ihn verliefs, noch nicht damit fertig. Auch Giacomo della Guercia hatte zwei Reliefs übernommen, kam aber ebenfalls nicht recht vorwärts damit, durch seine Arbeiten für S. Petronio in Bologna ganz in Anspruch genommen. Defshalb wurde eines davon dem Donatello zur Ausführung übertragen, während Guercia das andere bis 1430 fertig stellte*). Die zwei übrigen Reliefs, Geburt des Täufers und seine Predigt in der Wüste wurden von dem unbedeutenden Giovanni Turini in noch alterthümlichem Stile, mit Anlehnung an Ghiberti ausgeführt.

In Donatellos Relief, Tanz der Salome und Ueberbringung des Hauptes des Täufers an Herodes, ist das perspektivische Prinzip, das er bereits am Sockelrelief des S. Georg schüchtern anzuwenden versuchte, in einer fast naiven Freude am Neuen, aber zugleich schon mit einer weit gröfseren Sicherheit und Entschiedenheit durchgeführt als an den beiden Reliefs des Ghiberti, wo es ebenfalls schon befolgt ist. Aus diesen Thatsachen geht mit Sicherheit hervor, dafs, wenn auch Ghibertis Reliefs der 2. Broncethüre durch ihre grofsartige Wirkung an bevorzugter Stelle auf die weitere Ausbildung des perspektivisch-malerischen Reliefstils der Renaissance gewifs in erster Linie einwirkten, er doch nicht als derjenige Künstler bezeichnet werden darf, der Brunellescos Erfindung zuerst im Relief eingebürgert habe. Auch insofern unterscheidet sich in Siena schon Donatellos Perspektive wesentlich von derjenigen Ghibertis, als Ersterer die Grundprinzipien des Reliefstils der Perspektive nicht geopfert, sondern vielmehr die Kunst der perspektivischen Darstellung gerade darin gesucht hat, dafs er durch vorwiegend zeichnerische Mittel und durch die Genauigkeit der linearen Konstruction die vertiefte Wirkung her-

*) Ueber Giacomo della Guercia siehe Milanesi. Doc. per la storia dell'arte senese. Siena 1854. Carpellini, di G. della Guercia. Siena 1869. Vasari, Vite. Ed. G. Milanesi Vol. II.

Digitized by Google

vorzubringen ſtrebte, während er in der körperlichen, plaſtiſchen Ausbildung der Darſtellung ſich ein beſtimmtes Maſs auferlegte, nicht über einen gewiſſen Höhenplan hinausgieng und nur durch die feinſten Abſtufungen die Wirkung der perſpektiviſchen Zeichnung unterſtützte. Und man kann nicht läugnen, daſs er hiemit eine genügende Klarheit und Richtigkeit der perſpektiviſchen Scheinvertiefung erlangte, ohne doch andererſeits die Klarheit und das Ebenmaſs des Reliefſtils auſser Acht zu laſſen, der vor Allem, entſprechend der decorativen Beſtimmung des Reliefs, eine gewiſſe gleichmäſsige Vertheilung und flächenartige Behandlung der gröſsten Höhen verlangt. Ghiberti dagegen glaubte auch auf mechaniſchem Wege, durch runde Körperlichkeit und durch möglichſt ſtarke Abſtufungen der Modellirung nach Nah und Fern die perſpektiviſche Vertiefung verſtärken zu müſſen, obwohl er doch nicht die äuſserſte Konſequenz dieſes Prinzipes ziehen konnte, wollte er nicht Freigruppen hintereinander aufſtellen.

Dadurch aber, beſonders indem er die vorderſten Figuren faſt frei und ſtark unterhöhlt herausſpringen lieſs, handelte er gegen das erſte ſtiliſtiſche Prinzip des Reliefs, einen Flächenſchmuck darzuſtellen und löste den Rythmus desſelben durch die mangelnde Einheit der Pläne ſowie die ſtörenden Schattenprojektionen der vorragenden Theile auf. Dank der Weichheit und Anmuth ſeiner Formen läſst er uns über dieſe ſtiliſtiſchen Mängel ſeiner Reliefs zum Theil hinwegſehen, lehrte ſie aber Andere, welche ſie in der Folge nur zu ſehr in ihren Werken betonten und übertrieben.

In dem Relief Donatellos am Taufbrunnen ſehen wir zunächſt die obere Hälfte gleichſam mit einem neutralen Ton und Ornament ausgefüllt, damit kein Theil der Tafel leer bleibe. Indem ſo die Haupthandlung auf die untere, doppelt ſo breite als hohe, Hälfte der Tafel, und gleichzeitig auch die gedachte Tiefe dieſes Raumes möglichſt beſchränkt wurde, gelang es dem Künſtler eine möglichſt geringe Höhenverſchiedenheit der darin ſich bewegenden Figuren, ſowie eine klare und gleichmäſsige Entwicklung ihrer Handlung nach dem Prinzip des Nebeneinander zu erzielen, ähnlich wie es die griechiſche Bühne ſowie das griechiſche Relief beobachtete.

In der That ſehen wir auf Donatellos Relief in einem langen und ſchmalen Raum, vor einer mannshohen Mauer, ebenſo klar angeordnet wie

Digitized by Google

dramatiſch bewegt die Szene dargeſtellt, wie dem König Herodes beim Gaſtmahl der Kopf des Täufers von einem römiſchen Soldaten, der vor ihm kniet, präſentirt wird, während ſich eben noch der König mit einigen Hofleuten, ſowie neugierigen Jünglingen und Kindern am Tanz der Salome ergötzt hatte. Ungemein lebendig iſt das Entſetzen dargeſtellt, das ſich vor Allem in des Königs Greiſenantlitz, ſowie in ſeinen abwehrend erhobenen Händen, ferner in einem der Gäſte, der zurückfahrend ſein Antlitz mit der Hand verhüllt, in zwei fliehenden Kindern, ſowie ſelbſt in Salomes krampfhafter Handbewegung und ſtarrem Blick ausprägt. Ein anderer, dem König zunächſt ſitzender Gaſt ſcheint auf den Kopf des Täufers hinweiſend, Erſterem Vorwürfe zu machen.

Der obere Theil der Tafel zeigt uns dagegen ein complizirtes, kunſtvolles Syſtem von perſpektiv conſtruirten, in flachſtem Relief gehaltenen mehrfach hintereinander ſich öffnenden Bogenhallen mit cannellirten Säulen und Pilaſtern, ſowie einer Freitreppe.

Zwiſchen den Hallen, in verſchiedenen Tiefen, ragen, ebenfalls mehr nur als neutrale Ornamente und zugleich als liebevolle Detailſtudien verwerthete Köpfe hervor, deren perſpektiviſche Verjüngung allerdings mit derjenigen der Architectur nicht gleichen Schritt hält. Neben dieſem perſpektiviſchen Kunſtſtücke des Hintergrundes*), finden wir auch in den Figuren eine Menge von perſpektiviſchen und zeichneriſchen Problemen geſucht und ziemlich gut gelöst, an welche bis dahin kaum erſt einige Male wie Paolo Uccello und Maſaccio, aber noch kein Reliefbildner gedacht hatte; auch Ghiberti vermied ſie, ſelbſt an ſeiner 2. Broncethüre, nach Möglichkeit, oder ſuchte ſie eben durch wirkliche Körperlichkeit der Figuren zu umgehen. Beſonders in den verſchiedenſten Arten ſchwieriger Hand- und Fußverkürzungen, in allen möglichen Abſtufungen der Kopfhaltungen von nahezu voller Vorderanſicht (der König) zum Dreiviertelprofil, reinem Profil und Viertelprofil hat Donatello hier das Möglichſte geleiſtet. Zugleich machen ſich einige feurige, ſcharf und feingeſchnittene Profilköpfe bemerklich, mit zurückfliegender Stirn, kühngebogner Naſe und trotzigem Kinn, ächtitalieniſche Typen jener leidenſchaftlichen, energiſchen

*) Daſs es Michelozzo conſtruirt haben müſſe, wie Schmarſow will, iſt eine willkürliche Annahme, indem Donatello ſpäter in Padua noch viel complizirtere, perſpektiviſche und architectoniſche Konſtructionen ohne Michelozzo zu Stande brachte.

Digitized by Google

Zeit, welche Donatello für diese biblische Handlung sich frei auswählte, ohne diesmal bekannte Persönlichkeiten porträtiren zu müssen, die ihm nicht immer so schöne Typen darboten, wie etwa Niccolò da Uzzano. Guercia hat in seinem um einige Jahre später vollendeten Relief diese Typen Donatellos nachgeahmt und übertrieben, während er sonst mehr ideale nach mittelalterlichen und antiken Vorbildern geformte Köpfe darzustellen pflegte*). Dieser Einfluss Donatellos auf Guercia lässt sich auch in anderer Hinsicht, so besonders in der Einführung perspektivischer Architectur auf seinem Relief wahrnehmen, die er vordem nicht kannte.

In der Gewandung zeigt sich auf Donatellos Relief jener wellig sich anschmiegende oder flatternde Wurf, der sich zum erstenmal zwar schon an der kappadokischen Prinzessin am Sockel seines S. Georg ankündigt**), dann aber besonders während des Zeitraumes von 1425—1432 an vielen seiner Werke erscheint und ein entschiedenes Studium des antiken Gewandstiles unter dem Einfluss des Skopas verräth. Den Einwirkungen des Michelozzo und Giovanni Turini, welche dem Meister an der Ausarbeitung dieses Reliefs halfen, sind dagegen höchstens einige mühselige Einzelnheiten in der Haarbehandlung, sowie in den Details der Gewandung zuzuschreiben†).

Von grosser Anmuth und Innigkeit und ächt italienischem Pathos der Empfindung sind sodann die vorzüglich ausgeführten Bronceftatuetten der Spes und Fides, welche Donatello für die an den Ecken des Taufbeckens angebrachten Nischen herstellte.

Die Hoffnung (Spes) in langem, reich gefalteten Chiton, vermöge ihrer Flügel als weiblicher Engel aufgefasst, erhebt mit rührender Innigkeit, die Hände faltend, ihr zartes schön umlocktes Antlitz flehend zum Himmel. Von ideal erhabener Schönheit (auf natürlicher Grundlage) ist das Köpfchen des Glaubens, dessen unschuldige, kindliche Mädchenzüge sich mit ernstem Sinnen ergebungsvoll zu Boden senken. Eine Priesterbinde umschlingt das herrlich gelockte Haupt. Ein faltenreiches Kleid und eine priester-

---

*) Unrichtig ist es deshalb anzunehmen, dass Donatello diese Typen von Guercia entlehnt habe, wie Schmarsow es thut auf S. 28 seiner Schrift.

**) Wir sind aus diesem und andern Gründen fast geneigt, die Vollendung des Sockelreliefs des S. Georg ebenfalls erst in den Anfang der zwanziger Jahre zu verlegen.

†) S. Semper, Donatello 1875. Regesten 57. S. 280.

Digitized by Google

liche Dalmatica von ſchwerem Stoff verhüllen in vornehmen Wurf ihre Glieder; mit der Linken, die den Kelch hält, drückt ſie zugleich das Gewand an ſich, während ſie mit der Rechten auf eine Tafel ſchreibt.

Noch nie iſt vorher der Inhalt chriſtlicher Begriffe ſo innig, ergreifend und ſchön „perſonifizirt“ worden, wie in dieſen anmuthigen Geſtalten. Der Einfluſs der Antike, den man in der Gewandung wie in den Köpfen verſpürt, geht wenigſtens in dieſen Letzteren nur ſo weit, als Donatello durch die antike Schönheit ſich angeregt fühlte, aus ſeiner italieniſchen Umgebung zarte jungfräuliche Typen, die ihm der griechiſchen Geſichtsbildung verwandt oder ebenbürtig erſchienen, auszuwählen und zugleich mit einem Ausdruck edeln, ſanften Ernſtes auszuſtatten, welcher griechiſche und chriſtliche Empfindung zu vereinigen ſcheint. Hier haben wir nicht nur die Quelle von Matteo Civitalis ähnlichen zarten Schöpfungen vor uns, ſondern bis in die moderne Zeit hinein haben dieſe Tugenden Donatellos anregend auf das Schaffen in Italien gewirkt*).

In den drei tanzenden und muſizirenden nackten Flügelknaben endlich, welche auf dem Geſims des Sakramentshäuschen emporragen**) — hat Donatello zum erſten Mal und mit groſser Meiſterſchaft die drallen Formen und die drolligen Bewegungen der ganzen, entblößten Kinderfigur, ebenſo lebendig wie anmuthig vorgeführt. Der eine Knabe ſchlägt die Cymbeln, der andre Kaſtagnetten, der dritte bläst in eine Poſaune. Zu bewundern iſt an dieſen Kindern beſonders die ſtiliſtiſche Energie, womit der Künſtler das individuellſte Leben und die reichſte Bewegung in groſsen, durchgreifenden und doch ſchwungvollen Umriſſen auszudrücken wuſste†).

Donatellos Thätigkeit in Siena war von einem eingreifenden Einfluſs auf die Entwicklung der dortigen Sculptur begleitet. Zwar durfte ſich Siena ſelbſt rühmen, einen Bildhauer zu beſitzen, der an künſtleriſcher Kraft ſich Donatello an die Seite ſtellen konnte, und welcher ebenfalls in ſeinem Schaffen das energiſche Streben kundgab, den conventionellen Stil des Trecento, der beſonders in Siena die eintönigſte Richtung angenommen hatte, durch eine lebendigere und freiere Auffaſſung zu beſeitigen. Aber

---

*) Wir erinnern in dieſer Hinſicht beſonders an den Bildhauer Giovanni Duprès aus Siena.

**) Der vierte iſt eine dürftige Arbeit des Giovanni Turini.

†) Siehe meine Schrift Donatello. Reg. 61. S. 281.

Digitized by Google

nicht nur liefs er die wichtigſten Anregungen ſeiner Kunſt anderen Gegenden Italiens, ſtatt ſeiner Vaterſtadt, zu Theil werden, indem er insbeſondere in Lucca fruchttragenden Samen ausſtreute, ſondern in ſeinen künſtleriſchen Zielen ſelbſt war er keineswegs ein ſo entſchiedener Neuerer wie Donatello. Er knüpfte hauptſächlich wieder an die claſſiziſtiſche ſowie pathetiſche Tendenz der beiden Piſaner an, welche in der Kanzel im Dom zu Siena ein ſo bedeutendes Monument ihrer Kunſt daſelbſt hinterlaſſen hatten, das auf Guercia in ſeiner Jugend einen tiefen Eindruck machen muſste. Die aufgeregten Wendungen der ſitzenden, allegoriſchen Figuren an der Baſis dieſer Kanzel übten auf ſeinen Stil eine ebenſo nachhaltige Wirkung aus, wie das Studium der Antike, das er an der Kanzel wahrnahm und das er mit genialer Energie wieder aufnahm und weiter verfolgte. Die Antike iſt denn auch in erſter Linie ſeine Lehrmeiſterin für das Verſtändnis des Organismus, der Bewegungen und Formen des menſchlichen Körpers, welchen er in der That mit einer an römiſche Sculptur gemahnenden plaſtiſchen Energie behandelt. Dagegen kann er ſich in der Gewandung nicht vom Mittelalter losmachen und ſucht es nur durch jenes leidenſchaftliche Ungeſtüm, das von Giovanni Piſano auf ihn übergieng, zu beleben, ohne aber die Natur zu Rathe zu ziehen.

In der architectoniſchen Decoration finden wir ein merkwürdiges Schwanken bei ihm, er gebraucht antike Motive, wie z. B. ſeine Feſtons haltenden Putten am Grabmonument der Ilaria del Caretto im Dom zu Lucca der antik-römiſchen Behandlung näher ſtehen als vielleicht irgend ein Werk der Renaiſſance; vorwiegend aber iſt er noch Gothiker, ſo an der Fontegaia, am Altar der Familie Trenta in S. Frediano zu Lucca etc. Als ein Meiſter erſten Ranges offenbart er ſich ſchliefslich durch den Reichthum und die ſchwungvolle Kraft ſeiner Motive in der Figurendarſtellung, ſowie zugleich durch die bezaubernde Gluth der Empfindung, die er mit techniſcher Meiſterſchaft auszudrücken vermag. — Die Heiterkeit, der Humor des ächten Renaiſſancekünſtlers fehlen ihm aber noch gänzlich, ſelbſt ſeine Putten zeigen den mönchiſchen Ernſt des Mittelalters.

Wie wir ſchon andeuteten, konnte Giacomo della Guercia trotz der Originalkraft ſeines Genies ſich Donatellos Einfluſs nicht ganz entziehen.

In noch höherem Grade gilt dieſs aber von ſeinen Schülern, die ſich alle Donatellos Richtung mehr oder weniger anſchliefsen, wenn ſie auch Einzelnes von ihrem erſten Meiſter beibehalten. Dieſs gilt insbeſondere

Digitized by Google

von Pietro del Minella, welcher im Namen Guercias das Sakramentshäuschen am Taufbrunnen ausführte.

Auch Goro di Neruccio, der die Figur der Stärke am Taufbrunnen herſtellte war hier ſichtlich bemüht, Donatellos Faltenwurf nachzuahmen, obwohl er ſich von der älteren Schulung nicht ganz freimachen konnte.

Ebenſo ſchlieſst ſich Lorenzo Vecchietta, (1412—80) der als Bildhauer beſonders den Broncegufs pflegte, durchaus der von Donatello angebahnten Richtung an. Im Faltenwurf gelingt es freilich auch ihm nicht völlig, ſein fleifsiges Naturſtudium mit flüſſigem Vortrag zu vereinigen; auch er verfällt vielfach in trockene Parallelmotive, die an den alten Stil erinnern. Im Ausdruck der Köpfe jedoch iſt er vollſtändig Donatellos Schüler, wenn auch ohne deſſen Kraft und Tiefe; ebenſo in den Stellungen.

Auch Antonio Federighi, Neroccio di Lando und Giovanni di Stefano verrathen in den trotzigen Stellungen ihrer Figuren Donatellos mächtige Einwirkung.

Am merkwürdigſten äuſsert ſich dieſe letztere aber an den vier Reliefs aus dem Marienleben zu beiden Seiten des Hauptportals im Innern des Doms von Siena, welche Urbano di Pietro von Cortona, der nachmals mit Donatello in Padua war, herſtellte. Die Gewandung mit ihrem gleichförmigen Gefältel, ebenſo einzelne Köpfe mit ihrem ſtarren Ausdruck ſind noch faſt byzantiniſch und ſo auch die Kompoſition der Krönung und Himmelfahrt Marias. Anderſeits aber ſieht man wieder eine deutliche Nachahmung Donatellos in den perſpektiviſchen Hintergründen, mit Profilköpfchen darin, in dem bis zur Kleinlichkeit getriebenen Streben nach anatomiſchen Einzelnheiten, in der Behandlung der Haare. Zugleich läſst ſich freilich auch ein gewiſſer Einfluſs des Ghiberti, beſonders in den fliegenden Engeln, welche die Mandorla tragen, wahrnehmen.

Endlich iſt zu erwähnen, daſs ſogar das Gemälde eines ſeneſiſchen Meiſters, des Domenico di Bartolo, das ſich in der ſtädtiſchen Galerie von Perugia befindet, geradezu eine Kopie des Broncereliefs von Donatello am Taufbrunnen in Siena, bis auf die kleinſten Einzelnheiten darſtellt.

Alles in allem darf es als ſicher gelten, daſs der realiſtiſche Aufſchwung, den Sculptur und Malerei in Siena im 15. Jahrhundert nahmen, in erſter Linie dem Anſtoſs Donatellos zuzuſchreiben iſt der ſpäter freilich noch durch andre florentiniſche Künſtler unterſtützt wurde.

Digitized by Google

Um wieder zu Donatello zurückzukehren, ſo iſt von anderen Broncewerken, welche er um die Zeit, da er in Siena thätig war, ausführte, noch eine Büſte des S. Roſſore zu erwähnen, welche er, ebenfalls in Gemeinſchaft mit Michelozzo, für die Kirche Ognisſanti in Florenz herſtellte*), die jedoch verloren gegangen iſt. Ein Broncethürchen für das erwähnte Sakramentshäuschen des Taufſteins in Siena wurde dagegen, als Donatello es im Jahre 1433 abliefern wollte, von den Auftraggebern wegen ſchlechten Guſſes nicht angenommen. Damals hatte Michelozzo ſein Atelier bereits wieder verlaſſen, woraus wir erſehen, wie wichtig ſeine Dienſte in techniſcher Hinſicht für Donatello im Bronceguſs waren.

Gewiſs waren die Dienſte Michelozzos auch bei einer Reihe von architectoniſch aufgebauten Sculpturwerken, welche Donatello in derſelben Epoche ausführte, nicht zu unterſchätzen, wenn wir auch in Bezug auf Michelozzos Antheil als Erfinder hiebei auf das oben Geſagte zurückweiſen müſſen.

Vermuthlich die erſte gemeinſame Arbeit dieſer Gattung war das Grabmonument des Baldaſar Coscia, ehemaligen Papſtes Johanns XXIII. Ein ächter Charaktertypus ſeiner gährenden Zeit, genial, vielſeitig, ungeſtüm und thatkräftig, dabei wankelmüthig und auch vor Verbrechen nicht zurückſchreckend, Gelehrter, Diplomat und Haudegen zugleich, hatte ſich dieſer Papſt nach ſeiner Entthronung auf dem Koſtnitzer Konzil unter mancherlei Fährlichkeiten nach Florenz geflüchtet und durch Demüthigung vor ſeinem Nachfolger Martin V deſſen Amneſtie erlangt, um bald darauf, von vielen vornehmen Florentinern, deren Freundſchaft er genoſs, betrauert am 22. Dec. 1419 zu ſterben. Zu Teſtamentsvollſtreckern ernannte er die angeſehenſten Häupter beider Parteien, Niccolò da Uzzano, Bartolommeo Valori einerſeits, Giovanni de Medici, Vieri Guadagni andererſeits. Seinem Wunſche zufolge ſollte er in einer florentiniſchen Kirche beſtattet werden und man beſchloſs, ihm im Baptiſterium ein Monument zu errichten, nachdem er Erſteres mit einer koſtbaren Reliquie, einem Finger des Täufers beſchenkt hatte, wofür auch noch im ſelben Jahre ein ſilbernes Reliquiarium durch den Goldſchmied Guarente di Giovanni di Tommaſo hergeſtellt wurde*).

*) Archiv der Domopera von Florenz. Delib. et Stantiamenti. Die XXII m. Junii. Guarenti Johannis tomasi guarentis aurifici quos recipere debet ab opera pro denaris 14 argenti

Digitized by Google

Schon 1420 hatte Donatello den Auftrag für dieſes Monument erhalten, 1427 vollendete er es gemeinſam mit Michelozzo *).

Das Monument erhebt ſich an der weſtlichen Wand des Baptiſteriums zwiſchen einem der Säulenpaare, welche vier Seiten des achteckigen Raumes, im Anklang an das Pantheon ſchmücken. Dem angewieſenen, ſchmalen und hohen Platz Rechnung tragend, mußte Donatello nothwendigerweiſe, hierin wahrſcheinlich auch einem beſtimmten Programm der Auftraggeber folgend, dem Monument eine vertical geſtreckte Geſtalt geben, welche noch an die gothiſchen Verhältniſſe erinnert; verſtärkt wird dieſer Eindruck durch die von einem Ring am Kämpfergeſims über den Säulen herabfallenden und zu beiden Seiten aufgerafften Marmorvorhänge, welche durch ihre ſteilen Kurven eine Art von gothiſchem Spitzgiebel bilden, an deſſen Form die Augen der Florentiner damals noch gewöhnt waren. Gleichwohl ſchließt hinter dieſem Vorhang, die Linien desſelben durchſchneidend, ein wagrechtes Geſims das Monument ab. Im ganzen Aufbau machen ſich noch die Traditionen des italieniſch-gothiſchen Wandgrabes geltend, jedoch noch ſchüchtern und zum Theil in unbeholfener Weiſe umgedeutet in die Formen der beginnenden Renaiſſance.

Auf einem, mit Feſtons tragenden Seraphim in Relief geſchmückten Sockel, erhebt ſich ein Unterbau, der in drei, durch korinthiſche Pilaſter abgetheilten flachen Muſchelniſchen die Reliefiguren der drei chriſtlichen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung zeigt. Darüber ruht auf vorſpringenden Konſolen, zwiſchen denen Wappen angebracht ſind, (alles ſchon piſaniſche Motive) der Sarkophag, für deſſen dreitheilige Gliederung das ioniſche Gebälk als Vorbild diente. Zwei trauernde Genien in Relief lagern an deſſen Vorderſeite und halten die Inſchriftrolle **).

Auf dem Sarkophag ſteht das Paradebett mit Löwenfüßen und mit einem ſchwarzen, goldverbrämten Bahrtuch aus Bronce, auf dem die gleichfalls broncene Leiche des Papſtes in Biſchofshabit ausgeſtreckt liegt.

---

per cum missis in pedestallo reliquiae digiti Sti Johannis et per ejus laborem in totum flor. unum auri cum dimidio alterius fl. auri.

*) S. Semper. Donatello 1875, Reg. 61. S. 281.

**) Die Inſchrift lautet: Joannes quondam Papa XXIII obiit Florentie anno Dñi MCCCCXVIIII XI Kalendas Januaris. Papſt Martin V verlangte von der florentiniſchen Regierung die Entfernung dieſer Inſchrift, ohne daſs ihm jedoch gewillfahrt wurde.

Digitized by Google

Hinter dem Sarkophag ist die Wand vertäfelt und darüber befindet sich in einer Lünette das Brustbild der Madonna in Relief*).

Dieses Grabmal war einst, wie die meisten des 15. Jahrhunderts, im Anschluss an die mittelalterliche Tradition, polychrom bemalt. Die Gewandsäume und andere Theile an den Figuren, die Kapitäle und Ornamente waren vergoldet, der Grund der Reliefs carmoisin, der Grund der Deckenfelder und des Frieses blau gehalten**).

Um nun zu scheiden, was Donatellos und was Michelozzos Antheil an diesem Monument sei, so dürfen wir zunächst annehmen, dass die decorativen Arbeiten, nach Donatellos Angaben, von Michelozzo ausgeführt worden seien. — Ferner ist die technische Ausführung der trefflich gegossenen Broncetheile ihm zuzuweisen. Was dagegen die Erfindung, sowie in Bezug auf die Marmorfiguren auch die Ausführung betrifft, so schliessen wir uns Vasaris Urtheil an.

Demnach schreiben wir zunächst am Postament die Figur des Glaubens, zu äusserst links, dem Michelozzo, die anderen beiden, dem Donatello zu. Erstere ist ein geistloses Machwerk neben den beiden Andern; der Kopf ist ohne Leben und Ausdruck, schief und ungebührlich gross, die Linien und Verhältnisse des Körpers sind steif, ohne Fluss und Anmuth und gänzlich unorganisch zusammengefügt. Besonders unkünstlerisch eckig ist die Art wie die Figur den Arm biegt, der den Kelch hält. Im Faltenwurf sehen wir zwar Donatellos Stil mühsam nachgeahmt, dabei ist er aber härter, gequält, und ohne Charakter durchgeführt.

Dagegen sind die beiden Figuren daneben in ihrer Bewegung anmuthig, klar und lebendig gedacht; der Reichthum des inneren Empfindens, der sie durchdringt, ist ächt donatellisch. Mit leicht vorgesetztem rechtem Fuss, in der Rechten einen Kelch mit lodernder Flamme, in der Linken ein Füllhorn haltend, von fast überreichem, jedoch malerisch und charakteristisch die Formen ausprägendem Faltenwurf umhüllt, neigt die Liebe ihr jungfräuliches, liebreizendes Antlitz mit dem feinen Mund und dem

*) In ähnlicher Weise findet man an den gothischen Kosmatengräbern in Rom ein Mosaikmadonnabild in der Nische über dem Sarkophag angebracht. Abbildungen des Coscia-Grabes bei Gozzini, Mon. sep. della Toscana. T. XXII. Cavalucci, Donatello. T. IX.

**) Dies geht aus dem Skizzenbuch des Vettore Ghiberti in der Magliabechiana hervor, wo eine Reihe von florentinischen Grabmonumenten in Aequarell aufgenommen sind.

Digitized by Google

edeln, jedoch nicht ſtreng claſſiſchen Profil ſinnend zur Seite, während die Augen ſehnend emporgerichtet ſind.

Voll bezaubernder Empfindung iſt auch der zarte Kopf der Hoffnung, welche mit gefaltenen Händen ihre Augen zum Himmel richtet, die Lippen zum Gebet öffnend. Nach rechts ſchreitend neigt ſie ſich anmuthig nach links, reiche Falten umziehen in claſſiſchen Kurven ihre Glieder; auch ſie iſt, wie dieſelbe Figur in Siena, mit Flügeln verſehen. Allerdings wird durch den Reichthum der die Beine umwallenden Gewandung die räumliche Wirkung des Oberkörpers und Hauptes etwas eingeengt, ohne jedoch die ſeelenvollen Belebung, die das feindurchgeführte Köpfchen, ſowie das ganze Figürchen durchdringt und welche in harmoniſcher Symbolik das gläubige Hoffen ausdrückt, irgendwie zu beeinträchtigen.

Dieſe Figuren ſind ſtiliſtiſch wie gedanklich Zwillingsſchweſtern der um dieſelbe Zeit entſtandenen Broncetugenden am Taufſtein in Siena, insbeſondere offenbart ſich in ihnen dasſelbe, an der Antike geläuterte, Schönheitsgefühl, welches den Künſtler damals beſeelte. Die trauernden Genien am Sarkophag, welche eine faſt griechiſche Feinheit der Reliefbildung zeigen, ſind jedenfalls von Donatello ſelbſt erfunden und ausgeführt worden.

Ebenſo iſt die Leiche mit der wunderbaren Charakteriſtik des Kopfes, welcher uns noch im Tode das weiche, erregbare, leidenſchaftliche Temperament des Papſtes erkennen läßt, unverkennbar ein Werk Donatellos, wogegen das lebloſe Madonnarelief darüber, welches ganz mit einem andern des Michelozzo in der Opera des Domes im Stil übereinſtimmt, unzweifelhaft von Letzterem herrührt, wie auch Vaſari richtig angibt. Das Grabmonument, wenn auch in den Motiven des Aufbaus der Tradition folgend, war doch epochemachend als erſtes Grab der Renaiſſance und mannigfache Einzelmotive daran, erhielten typiſche Geltung für die ſpätere Zeit. Eine faſt ängſtliche Nachahmung zeigt das 1439 von Bicci di Lorenzo gemalte Wandgrab des Lodovico Marſigli, des letzten Scholaſtikers, im Dom von Florenz ſowie gegenüber davon das des Pietro Cor.

Durch das Monument des Papſtes Johann verbreitete ſich Donatellos Ruhm bis nach Neapel, indem Baldaſar Coscia ein Neapolitaner von Geburt war und dort, wie in Florenz, groſsen Anhang hatte. Als daher der Kardinal Rinaldo Brancacci, ein warmer Anhänger Papſt Johanns, welchen er zu Bologna gekrönt hatte und deſſen Vicar und Legat in

Digitized by Google

Neapel er lange Zeit gewefen war, im nämlichen Jahre der Errichtung des Papſtmonumentes (1427) zu Neapel ſtarb, ſo ergieng, wahrſcheinlich durch ſeine letztwillige Verfügung von Neapel aus, an Donatello der Auftrag, ſein Grabmonument in S. Angelo a Nilo, einer ſchon 1385 ſammt einem dazu gehörigen Spital vom Kardinal geſtifteten Kirche, zu errichten.

Auch dieſes Monument ſchlieſst ſich in ſeinem Geſammtaufbau dem Typus der gothiſchen Grabmonumente Neapels an, obwohl es gleichzeitig in den einzelnen, architectoniſchen Gliedern ſchon eine freiere Entfaltung der florentiniſchen Renaiſſance zeigt, zum Theil in Formen und Motiven, wie ſie ſich an der Pazzicapelle des Brunellesco ſowie an den nachmaligen Bauten des Michelozzo wiederfinden, ſo daſs man hier ſchon eine ſelbſtändigere Theilnahme desſelben am architectoniſchen Aufbau des Grabmonumentes annehmen darf. Freilich kommen daneben auch ächt donatelliſche Löſungen und Ideen zur Geltung; dahin gehört namentlich der reiche Schmuck an figuraler Plaſtik in freier Ausarbeitung und in Relief, für welchen die Architectur Raum ſchaffen mußte und der durch eine vollſtändige, durch Moſaik und Bemalung hergeſtellte Polychromie unterſtützt und ergänzt wird.

Der Aufbau des Monumentes iſt folgendermaſsen gegliedert. Zwei frei hervortretende cannellirte Kompoſitſäulen mit noch ziemlich ſtarrem Akanthus tragen zuſammen mit correſpondirenden Wandpilaſtern auf rechtwinklig vorſpringendem Gebälk, deſſen Fries muſiviſch verziert iſt, eine Attica, die ſich in der Front in einem Rundbogen öffnet, an den Seiten mit halbgeöffneten Thüren in Relief verziert iſt *). Korinthiſche Pilaſterpaare ohne Baſen auf gemeinſamen Würfelſockel faſſen die Archivolte ein, deren Rahmenprofile unſchön von den Pilaſtern abgeſchnitten werden. Medaillons mit vergoldeten Roſetten (ähnlich denen der Hängeplatte am Altar der Verkündigung in S. Croce) füllen die Zwickel zwiſchen Archivolte und Pilaſtern. Die Laibung der Archivolte zeigt in vier quadratiſchen, breit umrahmten Kaſſetten auf ſchwarzem Grund goldne Sterne. Ueber der Attica erhebt ſich ein mauriſcher Spitzgiebel mit dem Bruſtbild Gottvaters in einem Medaillon, mit goldnem Haar und einem vergoldeten,

*) Ein antiken Sarkophagen entnommenes Motiv, zu welchem Donatello vielleicht durch einen Sarkophag aus der mediceiſchen Sammlung, der jetzt im Hof des Palazzo Riccardi (Medici) ſteht, angeregt wurde.

Digitized by Google

aus Lorbeerblättern gebildeten Strahlenkranz auf ſchwarzem Grund. Auf dem Geſims zu beiden Seiten des Giebels ſtehen flötenblaſende, nackte Flügelknaben. Unter dem durch die Attica gebildetem Schutzdach iſt die Wand mit zwei weiteren das durchlaufende Wandgebälk tragenden Kompoſitpilaſtern belebt, während davor drei weibliche Figuren, die wohl als Parzen aufzufaſſen ſind, in eng anſchlieſsendem Untergewand und faltenreich bis zum Boden wallenden Chitonen, auf volutenartigen Polſtern, die auf ihren Schultern liegen, den Sarkophag tragen. Dieſer iſt durch Pilaſter in 3 Felder getheilt, wovon die ſeitlichen ſchmäleren das Wappen des Verſtorbenen, das mittlere in Flachrelief eine Himmelfahrt Marias zeigen. Darauf ruht die ausgeſtreckte Leiche, während hinter ihr an beiden Enden zwei trauernde Engel die Enden eines Vorhanges zur Seite ziehen, der an der Bogenöffnung befeſtigt und aufgerafft iſt. Dahinter iſt in myſtiſchem Halbdunkel das Reliefbruſtbild der Madonna, mit den Bruſtbildern des S. Michael und Johannes des Täufers zur Seite angebracht.

Gehen wir nun auf die nähere Betrachtung der Sculpturen ein, ſo zieht vor Allem unseren Blick der groſsartig ſchöne Matronenkopf der äuſsersten Caryatide rechts an. Prächtig gelocktes, langes Haar, das eine Prieſterbinde umſchlingt, umrahmt düſter und geheimnisvoll deren ernſt zur Seite blickenden, ſcharf geſchnittenen Kopf mit feinen gewölbten Augenbrauenknochen, feinen buſchigen Brauen und tieftraurig ſtarrenden Augen, der leiſegebogenen, doch nicht vorſpringenden Naſe, dem eifern zuſammengeſchloſſenen Mund mit ſeitlicher Trauerfalte, dem rund und unbeugſam vorſpringenden Kinn. Donatello hat hier mit groſsartiger Poeſie und Intuition das unabänderliche Fatum des Todes verkörpert. Auch die Haltung der Figur iſt, ihrem ganzen Weſen durchaus entſprechend, traurig und vornehm. Ihr Kopf gemahnt an verwandte Typen auf dem Taufbrunnen in Siena und entſtammt unzweifelhaft, ebenſo wie die ganze Figur, Donatellos Geiſte; nur daſs an der ſchön gedachten, jedoch etwas ſchweren Gewandung, sowie an den Händen Michelozzos leblosere Ausführung ſichtbar iſt, von welcher der Kopf unberührt blieb.

Die mittlere Caryatide daneben zeigt in ihrem jugendlichen, ebenfalls ernſt vor ſich hinblickenden Kopfe, der im Typus dem andern verwandt iſt, nicht minder unverkennbar den Stempel donatelliſcher Erfindung, wenn auch in etwas derber Ausführung, die Inſpiration aus der

Digitized by Google

Antike tritt hier ſogar noch unmittelbarer als in jener Geſtalt hervor, wie dies beſonders die vortretenden Augenbrauenknochen, ſowie die gerade, doch kräftige Naſe zeigt. Der Kopf gemahnt faſt an den belvederiſchen Apollotypus. Die Haltung dieſer Figur iſt ungemein reizvoll und natürlich, trefflich begleitet und hervorgehoben durch den majeſtätiſchen, wenn auch gleichfalls etwas ſchweren Faltenwurf der Toga, in welche der freidarüberliegende rechte Arm mit zwei ausgeſtreckten Fingern hineingreift. Erinnerungen an ſeine Campanilefiguren wurden im Künſtler hier wieder wach.

Die dritte Figur dagegen zu äußerſt links iſt unbedingt als Arbeit Michelozzos zu bezeichnen und erweiſt ſich durch die ſchülerhafte Löſung der Haltung des rechten Armes mit den zwei rechten Winkeln an Schulter und Ellenbogen als eng verwandt mit der Figur des Glaubens am Cosciamonument, wo ganz dieſelbe Armhaltung und außerdem auch derſelbe ausdrucksloſe Kopf, dieſelben verkümmerten, zu kurzen und durch das Gewand beengten Beine zu ſehen ſind.

In dem Relief der Himmelfahrt Mariens am Sarkophag ſelbſt, welches in denkbar zarteſter Behandlung Madonna in der Mandorla, von ſieben Engeln getragen und von Seraphköpfen zwiſchen Wolken umſchwebt darſtellt, prägt ſich wieder voll und ganz Donatellos Meiſterſchaft aus, wenn er auch in der ſchwärmeriſchen Seitwärtsneigung der inbrünſtig betenden Madonna sich an Nanni di Bancos Madonna della cintola am zweiten Nordportal des Florentiner Domes, (1421) in den ſchwebenden Engeln einigermaßen an Ghibertis Engeln inſpirirt zu haben ſcheint, denen er die ſchlanken Verhältniſſe, die geſchmeidigen Umriſſe, ſowie das ſchwalbenartige Herabſchießen aus den Lüften entlehnte. Doch blieb er dabei frei von Ghibertis conventioneller Behandlung, indem er insbeſondere in den ſchön bewegten Armen und Beinen, ſowie den anmuthigen Köpfen wundervolle Naturſtudien darbot, dagegen die wallende Gewandung allerdings weniger fließend behandelte.

An der auf der Bahre über dem Sarkophag ausgeſtreckten Leiche gehört der ausdrucksvolle, kühngemeiſelte Kopf des hochbejahrten Greiſen Donatello an, wogegen das weniger gut durchgeführte Gewand vermuthlich dem Michelozzo überlaſſen war.

Dasſelbe gilt von den einen Vorhang zurückſtreifenden Engeln am Haupt und zu Füßen der Leiche, ſowie von dem ſtarren Madonnarelief in den

Digitized by Google

Wandlünette darüber, wogegen die Bruſtbilder des Engels mit dem Schwert, deſſen Kopf an den S. Georg erinnert, ſowie des greiſen Täufers zu beiden Seiten der Madonna, ferner die prächtigen Engelknaben auf dem Giebelſims und das ausdrucksvolle Bruſtbild Gottvaters im Giebelfeld wieder Donatellos Kunſt offenbaren *).

Der Prunk mit Prachtgräbern, die man ſich ſelbſt teſtamentariſch beſtellte, ja bisweilen noch bei Lebzeiten errichten ließs, war bisher nur von hohen geiſtlichen Würdenträgern (Kosmatengräber in Rom) oder ſtolzen Herrſchern und Tyrannen (Gräber der Scaliger in Verona, der Anjou in Neapel, der Visconti in Mailand u. ſ. f.) ausgeübt worden, während hervorragenden Männern, Gelehrten, Dichtern, Feldherren ſolche Monumente auf Staats- oder Gemeindekoſten, beſonders von republicaniſchen Regierungen errichtet zu werden pflegten (Gräber des Cino in Piſtoja, des Aringhiero degli Aringhieri in Siena, beide mit Reliefdarſtellungen des lehrenden Profeſſors). Ein ächter Ausdruck der perſönlichen Eitelkeit, welche, als krankhafte Aeusserung des ſich ſteigernden individuellen Selbſtgefühls im 15. Jahrhundert, auch die unbedeutenderen Charaktere, und dieſe vielleicht am meiſten, ergriff, nimmt jetzt allmählich dieſer Gräberluxus eine ſolche Ausdehnung an, daſs er mit Recht zum Theil ſchon damals den Spott herausforderte.

Dieſer ereilte denn auch den Humaniſten Bartolommeo Aragazzi, als er ſich ein Prachtgrab errichtete, wiewohl durch den Hohn, womit Lionardo Bruno in einem Brief an Poggio ihn übergießt, wohl auch dem Adreſſaten ein Gefallen geſchehen ſollte, der im Vatican eine untergeordnetere Stellung als Jener eingenommen hatte **).

An dieſem Grabmal arbeitete Donatello ebenfalls noch in den Jahren 1427 bis 1429 mit Beihülfe Michelozzos. Leider ſcheint Lionardos Hohn wie ein Fluch nachgewirkt zu haben, ſo daſs bei einem Umbau der Pieve von Montepulciano, wo das Monument ſtand, dasſelbe auseinander genommen wurde und nur einzelne, insbeſondere figurale Theile, im Jahre 1815 an verſchiedenen Stellen der Kirche zerſtreut wieder aufgeſtellt wurden.

*) Die Inſchrift, welche ziemlich beſcheiden an der Rückwand der Niſche angebracht iſt, lautet: Raynaldus Brancatius S. R. E. Cardinalis hujus Ecclesie et sacri Hospitalis fundator obiit XXVII Martii Ao D. MCCCCXXVII.

**) Leon. Bruni, Epiſtolarium ed. Mehus P. II. p. 45.

Digitized by Google

Zu beiden Seiten des heutigen Hauptaltars ſtehen jetzt zwei ſehr ſchöne, überlebensgroſse Marmorfiguren, welche zum Monument gehörten, und den Glauben und die Stärke darſtellen. In dieſen Figuren macht ſich eine ähnliche grofsartig-monumentale Auffaſſung von Begriffsperſonificationen bemerklich, wie wir ſie an den Karyatiden des Brancaccigrabes in Neapel, im Unterſchied zu der mehr intimen Behandlung der chriſtlichen Tugenden am Taufbecken von Siena und am Cosciagrabe, fanden. Dieſe grofsartige Auffaſſung, das Terribile, war ebenſofehr in der innerſten Natur des Künſtlers begründet, als die verſchiedenen andern Ausdrucksweiſen ſeines vielſeitigen Genies. Nur dafs hier, im Gegenſatz zum Evangeliſten Johannes und zum S. Georg, das Erhabene des Ausdrucks nicht hiſtoriſchen (oder doch von der Tradition als ſolche überlieferten) Individuen, ſondern bloſs perſonifizirten Begriffen beizulegen war, weſshalb der Künſtler hier das ideal-decorative Moment mehr betonen durfte und mufste und hiefür, aufser in ſeinem eigenem Stilgefühl und Pathos, einen unerſetzbaren Anhaltspunkt an der Antike fand, die ihm ohnehin um dieſe Zeit ſchon geläufiger war als früher. Zugleich finden wir aber in dieſen Figuren, vermöge der entſchiedenen Betonung des Ideal-Monumentalen in denſelben, eine tief innere Verwandtſchaft mit Michelangelos Auffaſſungsweiſe.

Vor Allem drängt ſich dieſe Wahrnehmung bei Betrachtung der Statue des Glaubens auf, welche wohl die groſsartigſte Idealfigur des 15. Jahrhunderts ſein dürfte. Auch hier finden wir zwar noch das Herausſtemmen der einen Hüfte mit zurückgebogenem Oberleib, welches ſchon ſeinen früheſten Werken als Erbſchaft des Trecento eigen war. Aber hier iſt dieſes Motiv in freieſter Weiſe ausgebildet als wirkungsvolles Mittel des Contrapoſto, das hier mit virtuoſer Berechnung durchgeführt erſcheint. Feierlich mit vorgeſetztem linken Fufs vorſchreitend, wendet die Figur auch den Oberkörper ſowie das Haupt nach links, indem ſie eine Wendung nach halb rechts, wie ſie aus der Bewegung des Schreitens mechaniſch erfolgen würde, durch einen gleichzeitig in entgegengeſetzter Richtung wirkenden Seelenimpuls überwindet. Mit beiden an den Leib gezogenen Armen preſst ſie einen Kelch vor die Mitte der Bruſt. Ernſt ſchaut ihr in groſsen Formen gehaltenes Antlitz vor ſich nieder.

Das Gewand, ein langer halboffener Chiton, zeigt auch im Faltenwurf ein ſichtliches Studium der Antike, jedoch frei verwerthet und mit ſeiner

Digitized by Google

Beobachtung der Natur vereinigt. Die Art wie das Gewand ſich dicht um die Formen der Beine legt, und wie dazwiſchen wieder lange Bauſche von der Mitte des Leibes an bis zu den Füſsen fallen und auf dem Boden aufliegen, finden wir, in dieſer Verbindung mit Studien nach der Antike, erſt in den Werken dieſer Epoche (ſeit 1425) bei Donatello ausgebildet.

Von wundervoller Durchbildung ſind die musculöſen Arme mit der intereſſanten Biegung der Hände, majeſtätiſch, wenn auch etwas ſtarr, der Ausdruck des Kopfes, der vielleicht durch Michelozzos glättende Ueberarbeitung, die an der ganzen Statue ſichtbar iſt, etwas an Leben und Individualität eingebüſst hat.

Gleichwohl iſt zu betonen, daſs nicht bloſs die kühne Stellung und Wendung der ganzen Figur ſowie der Hände, nicht bloſs die Behandlung der Arme, ſondern ganz beſonders auch die groſsen Formen und der Ausdruck des Kopfes auf Michelangelos David ſichtlich eingewirkt haben.

Noch entſchiedener tritt das Studium der Antike an der andern überlebensgroſsen Allegorie Donatellos für Aragazzis Grabmonument hervor, an der Figur der Stärke, welche mit beiden Händen eine Säule an ihre rechte Seite drückt. Der prächtige Wurf ihres antiken Gewandes, welches das rechte Bein entblöſst läſst, weist ebenſo wie das Haupt, das die Züge einer römiſchen Kaiſerin zu tragen ſcheint, auf eine weſentliche Anlehnung an beſtimmte antike Vorbilder hin, jedoch immer mit Donatellos Freiheit und Originalität der Auffaſſung.

Ganz unmittelbare Natur verräth dagegen wieder die groſsartig hingeſtreckte Leiche, deren feierliche Ruhe durch den prächtigen Faltenwurf des ſchweren Talares ergreifend ausgedrückt wird, während die Porträtzüge der Verſtorbenen aus dem tiefen Schatten der ihn umgebenden Kapuze ſcharf hervortreten. Freilich ſcheinen auch an dieſem Kopf einige kleinliche Härten und Glätten der ausfeilenden Thätigkeit Michelozzos zuzuſchreiben zu ſein.

Stärker noch ſcheint Michelozzos ausführende Hand an der etwas decorativ flüchtig behandelten Marmorfigur des ſegnenden Chriſtus in Anſpruch genommen worden zu ſein, obwohl ihr prachtvoller Gewandwurf nur nach Donatellos Angaben entſtanden ſein kann.

Am ſtärkſten tritt Michelozzos Mithilfe an zwei viereckigen Reliefplatten hervor, von denen die eine nach dem Vorbild antiker Sarkophagreliefs den Abſchied des als Schatten verſchleierten Verſtor-

Digitized by Google

benen von ſeiner Familie (darunter drei nackte Kinder) und ſeinen Freunden, das andere die Verehrung der Madonna durch den knienden Stifter und ſeine Angehörigen darſtellt. Nicht blofs zeigt die Mehrzahl der Köpfe eine ſtarre Einförmigkeit und lebloſe Glätte, nicht blofs fehlt es den Körperformen und Bewegungen der meiſten Figuren an richtigem Verhältnis und organiſchem Zuſammenhang, ſondern auch die Gewandung leidet an den meiſten Stellen an einer einförmigen und kleinlichen Behandlung, welche dem Stile Donatellos durchaus widerſpricht. Am meiſten ſcheint die Hand des Meiſters an einigen männlichen Porträtköpfen, am Chriſtuskind, ſowie an einem andern, ein Bein erhebenden Kinde betheiligt geweſen zu ſein *).

Während der ruhmſüchtige Litterat ſich dieſes Prachtgrab errichten liefs, hütete ſich der kluge Coſimo de Medici wohl, als er ſeinem im Jahre 1428 verſtorbenen Vater Giovanni di Bicci, dem volksthümlichen Begründer der mediziäiſchen Macht, in der von dieſem gegründeten Sakriſtei von S. Lorenzo ein Grabmonument errichten liefs, der altflorentiniſchen Einfachheit im Privatleben durch ein allzuprunkvolles und ruhmrediges Denkmal ein Aergernis zu geben, ſondern liefs den einfachen Sarkophag, der ſeiner Eltern Leichen bergen ſollte, unter einem Marmortiſch gleichſam verſtecken und durch dieſen zugleich dem Dienſt in der Sakriſtei unterordnen, gleichſam zum Gedächtnis der bürgerlichen Tugenden Giovannis **).

Auch dieſes Monument führte Donatello mit Michelozzo aus und wufste auch dieſer einfachen Aufgabe ein künſtleriſches Gepräge zu verleihen. Der Sarg hat jene ſchlanke Form, wie ſie die Schüler Donatellos in der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Florenz ſo vielfach wiederholten, und zumal in rundbogigen Wandniſchen aufzuſtellen pflegten †).

---

*) Siehe Semper, Donatello 1875. Regeſt n. 61 p. 281.

**) Andere Grabmonumente Donatellos, wahrſcheinlich einfache Grabplatten mit dem Reliefbild des Verſtorbenen, welche Richa (Chiese fiorentine 1754) anführt, ſo zwei Gräber der Albizzi in S. Piero Scheraggio, ſind nicht mehr erhalten.

†) Dahin gehört das Grab der im Jahre 1417 verſtorbenen Palla Strozzi in S. Trinità von Piero di Niccolò; ſodann das Grab des 1457 verſtorbenen Neri Capponi in S. Spirito, welche (nach Reumont ſowie Burckhard und Bodes Cicerone, 5. Aufl. p. 146) von Simone di Niccolò de' Bardi, alſo einem Bruder Donatellos, ſein ſoll.

Digitized by Google

Er ist gebälkartig gegliedert, den Fries vertritt die Wandung, deren Langseiten mit trauernden, sitzenden Genien in Relief, welche Inschrifttafeln halten und fast völlig mit denen des Cosciagrabes übereinstimmen, verziert sind, während von ihrem Rücken Ghirlanden sich um die Schmalseiten herumziehen. Der geböschte Deckel des Sarkophages ist mit schwebenden Genien, die das Medizäerwappen in einem Kranz halten, sowie mit Seraphköpfen geschmückt *).

In denselben Jahren, da Donatello an dem geschilderten Grabmonumente beschäftigt war, arbeite er, ebenfalls in Gemeinschaft mit Michelozzo, an einer anderen, nicht minder bedeutenden Aufgabe decorativer Sculptur, welche ihm die erste volle Gelegenheit gab, die ornamentale Verwendung des Kindes in gröfserem Umfange durchzuführen. Hiermit eröffnete er der Kunst wieder eines der dankbarsten und anmuthigsten Gebiete, welches seit dem Alterthum und der an dieses sich anschliefsenden altchrist-

---

*) Die Inschriften sind von Angelo Poliziano aufgesetzt, die eine meldet die Namen der Bestatteten sowie ihrer Söhne, Cosmo und Lorenzo, welche ihnen das Monument setzten. Sie lautet: Cosmus et Laurentius de Medicis V. Cl. | Johanni Averardi F. et Picardae Adova|rdi F. carissimis parentibus hoc sepulchrum | faciundum curarunt. Obiit autem Joannes X Kl. Martias MCCCCXXVIII Picarda vero | XIII Kl. Majas quinquennio post e vita migravit.

Die andre, in lateinischen Distychen, enthält einen Nachruf an die Verstorbenen, in deutscher Uebertragung etwa lautend:

Wenn dir Verdienst um die Stadt der Geburt, wenn reichliches Wohlthun,
Wenn dir Adel des Bluts Schutz vor dem Tode verlieh,
Glücklich, ach, lebtest du dann, noch vereint mit der keuschesten Gattin,
Wärst noch den Armen ein Trost, Freunden ein Licht und ein Hort!
Alles jedoch überwindet der Tod, so liegst du Johannes
Hier in der steinernen Gruft, liegst du Picarda mit ihm!
Also trauert um euch jetzt Greis und Jüngling und Knabe,
Seufzt die verwaiste Stadt, welche den Vater verlor!

Der Urtext dieser Inschrift lautet:

Si merita in patriam si gloria, sanguis et omni
Larga manus nigra libera morte forent,
Viveret heu! patriae casta cum conjuge felix
Auxilium, miseris portus et aura suis.
Omnia sed quando superantur morte Joannes
Hoc mausoleo tuque Picarda jaces.
Ergo senex moeret, juvenis, puer omnis et aetas,
Orba parente suo patria moesta gemit.

Digitized by Google

lichen Epoche faſt in Vergeſſenheit gerathen war. Die einzelnen Verſuche, das ſchalkhafte Kind wieder in die Dekoration einzuführen, wie ſie am Schluſs des 13. und am Anfang des 14. Jahrhunderts in Florenz auftauchten, haben wir bereits erwähnt; ſie waren wichtig, inſofern ſie Donatello vielleicht den erſten Anſtoſs gaben, dieſes Motiv weiter auszubilden. Und in der That, während jene Meiſter ſich darauf beſchränkten, das ſcherzende Kind verſtohlen und ſchüchtern zwiſchen Rankenwerk anzubringen, ſo ſchuf Donatello zuerſt wieder den eigentlichen Kinderfries, wo die Formen und Bewegungen des Kindes ſelbſt das ausſchlieſsliche Ornament bilden. Auszunehmen iſt nur das Motiv der feſtonhaltenden Putten, welche, wie bereits erwähnt wurde, Giacomo della Quercia angewendet hatte. Doch ſind dieſe Putten trotz ihrer gut modellirten drallen Formen noch ernſt und mürriſch; erſt Donatello gelingt es, das Kind in der Kunſt mit jenem fröhlichen Leben und Humor auszuſtatten, wie ihn die Natur — und die Antike aufweist. Die Antike war in der That, nicht minder als die Natur, auch in der Darſtellung des Kindes Donatellos Lehrmeiſterin in dieſer Periode ſeines Schaffens, während er dasſelbe früher mehr ausſchlieſslich naturaliſtiſch dargeſtellt hatte. Der Einfluſs der römiſchen Sculptur auf Donatellos Kinderfiguren macht ſich in der derben, feiſten Ausbildung der Formen, an dem faſt heidniſch ausgelaſſenen Treiben ſeiner Putten geltend, wogegen er früher mehr das zarte, magere florentiniſche Kind porträtgetreu wiedergab.

Auch beim Publicum griff mehr und mehr der Geſchmack und das Verſtändnis für ornamentale Kinderdarſtellungen um ſich, ſo daſs Donatello und Michelozzo im Jahre 1428 den Auftrag für eine mit Puttentänzen zu ſchmückende Kanzel erhielten, welche für die öffentliche Feier des Madonnengürtels an der Auſsenſeite des Domes zu Preto angebracht werden ſollte. Beide Künſtler zuſammen bewältigten die Arbeit in kürzeſter Zeit. Das architectoniſche Gerüſt der Kanzel ſelbſt, welche ſich im Dreiviertelkreis um die Südweſtecke der Faſſade legt, iſt jedenfalls vorwiegend ein Werk des jetzt ſchon nach Brunelleſcos Vorbild ausgebildeten Architecten Michelozzo. Das phantaſtiſche Compoſitcapitäl aus Bronce dagegen, über welchem die Kanzel anſetzt, trägt durchaus den Geiſt donatelliſcher Erfindung in allen Einzelheiten an ſich. Es zeigt uns ebenſowohl die Anmuth und Friſche, wie auch die bei ungebundenſter Originalität etwas ungelenke Schwerfälligkeit Donatellos als Decorateur

Digitized by Google

in unverfälſchteſter Weiſe. Auf einem ächt donatelliſchen Eierſtab lagern zwei trotz einer gewiſſen Unbeholfenheit entzückende Genien mit Fruchtgewinden im phantaſtiſch-gelockten Haar, eine Ghirlande, die zwiſchen ihnen ſchwebt, tragend. Eine noch etwas hart modellirte Roſe ſchieſst zu der Mitte des Capitäls empor, von wo zwei Voluten mit Roſetten in den Augen ſich zu den beiden oberen Ecken emporſchwingen und hier mit je einer ſpiralförmigen Conſole zuſammentreffen, auf der je ein nackter Genius von trefflicher Durchbildung ſteht. Die beiden Voluten ſind durch ein Band zuſammengehalten, deſſen Enden nach abwärts flattern, während darüber eine Palmette emporſchieſst, in der ein kleiner Genius mit einem Feston in beiden Händen ſteht. Andere Knaben zwiſchen noch ſtreng ſtiliſirten Ranken füllen das Capitäl anmuthig aus. In bizarrer Weiſe ſchaut endlich noch vor der Einziehung der reichverzierten Deckplatte das Bruſtbild eines gröſseren Genius herunter.

Die Kanzelbrüſtung ſelbſt iſt durch doppelte Pilaſterſtellungen in viereckige Felder getheilt, in welchen ſich Gruppen von tanzenden und muſizirenden Mädchen und Knaben in langen Chitonen tummeln. Die Compoſitionen gehören durchaus Donatello an, nicht bloſs was die äuſserſt lebendigen, anmuthigen und mannigfaltigen Bewegungen betrifft, ſondern auch in Bezug auf die Behandlung des Faltenwurfes. Die wallenden Gewänder, aus denen die nackten Beine hervortreten, die ſchweren Falten, die häufig zwiſchen den Beinen herabfallen, das Anſchmiegen des Gewandes an die Körperformen, alle dieſe Einzelnheiten zeigen das Gepräge des Gewandſtiles an ſich, wie ihn Donatello um dieſe Zeit in ſeinem noch etwas befangenen Studium der Antike anwendet.

Gleichwohl läſst ſich an einigen Kindern die ausführende Hand Michelozzos in den plumperen, ſtarreren Geſichtern, in den kleinlicher ausgearbeiteten Details erkennen. Beſonders ſcheint Michelozzo an den zwei äuſserſten Reliefs rechts, ſowie am äuſserſten links betheiligt geweſen zu ſein *).

Nachdem wir die datirten Werke dieſer Epoche beſprochen, wollen wir noch verſuchen, nach ſtiliſtiſchen Merkmalen, eine Reihe von undatirten Werken mit mehr oder weniger Wahrſcheinlichkeit derſelben zuzuweiſen. In erſter Linie müſſen wir hier das Sandſteinrelief der Ver-

*) S. Semper, Donatello 1875. Reg. 63. S. 281.

Digitized by Google

kündigung anführen, das wir nicht mehr wie früher als ein Erftlingswerk des Künftlers betrachten können, was nicht ausfchliefst, dafs es nicht dennoch zur Feier der Einnahme von Pifa im Jahre 1406, an welcher ein Bernardo Cavalcanti als Commiffär der Republik hervorragenden Antheil nahm, von der Familie Cavalcanti, der es angehört, geftiftet worden fei *).

Was zunächft das Tabernakel betrifft, welches die Einrahmung diefer Hochreliefgruppe bildet, fo ift es fchon durchaus in den Formen einer allerdings noch überreichen Frührenaiffance gehalten, in deren feftlichem Prunk an plaftifchen Ziergliedern und Details fich die noch ungefchwächte Freude des Plaftikers an den Formen des Alterthums frei gehen läfst. Keine Spur von gothifchen Elementen oder gothifcher Behandlung ift daran mehr fichtbar, was doch kaum denkbar wäre zu einer Zeit, (1406), da dem jungen Donatello in den gleichzeitigen Schöpfungen eines Niccolò d'Arezzo und Anderer noch überall die Formen einer taftenden Uebergangsarchitectur und Ornamentik entgegentraten, und da Brunnellesco felbft noch in diefer befangen war. Die Masken an den Capitälen des Pilafters entnahm Donatello möglicherweife dem antiken Sarkophag in Cortona, deffen wir fchon erwähnten. Die mifsverftandene Bildung des Eierftabes am Fries findet fich in ganz gleicher Weife an dem gefchilderten Broncecapitäl in Prato, das auch in der zwar edelerfundenen, doch noch etwas harten Ornamentik, fowie in dem bizarren, figurenreichen Charakter der ganzen Compofition die unmittelbarfte Verwandtfchaft mit dem Tabernakel und diefelbe Kunftftufe wie diefes offenbart. Ebenfo finden fich Analogien im Schmucke diefes Letzteren mit dem des Brancaccigrabes in Neapel, fo z. B. find hier und dort ganz verwandt gebildete Rofetten verwendet.

Die Figuren felbft, welche in ihrer zartgeftimmten Heiterkeit trefflich zu der fröhlichen Dekoration paffen und einft fammt diefer ohne Zweifel polychrom gehalten waren, (wie auch das Grabmonument Johanns XXIII.), werden durch die fchönen, römifchen Ornamente der Wandvertäfelungen der Nifche, fowie des Thrones der Maria wirkungsvoll zufammengehalten. Mit ergreifender Anmuth weicht Maria, erfchrocken und demüthig fich erhebend, einen Schritt feitwärts, vor dem Engel ihr liebreizendes Antlitz

*) Näheres in meiner Schrift: Donatello etc. Wien 1875 p. 106 f.

Digitized by Google

verneigend, während ſie ihre Hand beſchwichtigend auf das wallende Herz drückt. Im edelſten Fluſs der Bewegung, mit dem ſchwärmeriſchen Ausdruck beglückender Verheifsung neigt der vor Maria knieende Engel Haupt und Oberkörper zu ihr hin.

In den zart beſeelten Köpfen mit den das Antlitz umrahmenden wallenden Locken, ſowie in den nahezu claſſiſchen Formen (wenn dieſe auch, beſonders am Kopf Marias), mit lieblichen Zügen florentiniſcher Mädchennatur vereinigt erſcheinen, prägt ſich der Stil Donatellos in ſeiner dritten Periode ebenſo entſchieden aus, wie in der Behandlung des Gewandes, das hier genau dieſelbe Ueberfülle von Motiven, dasſelbe Studium der Antike, auch im Bemühen, die Formen des Körpers ſchwungvoll zu begleiten, zeigt wie die Allegorien am Taufſtein in Siena und am Cosciagrab. Vor Allem aber iſt die Stellung und Wendung Marias (mit Ausnahme der Hände) faſt identiſch mit derjenigen der Spes am Cosciagrabe, ſogar bis auf die Art, wie das Gewand ſich um das gebogene rechte Bein legt.

Unſere Anſicht wird endlich nur noch mehr befeſtigt durch die aus Thon modellirten Putten, welche paarweiſe auf der Verdachung der Niſche, zu beiden Seiten des halbrunden Giebels ſtehen und halb ſchalkhaft, halb ſchwindlig in die Tiefe ſchauen. Dieſe Putten entſprechen in ihren drallen Formen und der Behandlung ihrer wenigen Gewandſtücke ebenfalls der dritten Epoche Donatellos, da er die Kinder ſchon mehr im Anſchluſs an römiſche Kunſt, decorativ-ſchalkhaft zu behandeln begann, wogegen er in ſeiner früheſten Periode unſeres Wiſſens noch gar keine ſchuf, in ſeiner zweiten ſtreng-realiſtiſchen Periode ſie vorwiegend porträthaft geſtaltete.

Wenn wir uns nach anderen Schöpfungen Donatellos umſchauen, welche nach äuſseren und inneren Merkmalen in dieſen Zeitraum zu verlegen wären, in welchem Donatello, zum Theil veranlaſst durch den architectoniſchen Charakter ſeiner Aufträge, zugleich aber in Folge eines tieferen Eindringens in den Geiſt der Antike und des Schönen, ſeinen Realismus durch ideale Momente, bald eine gewiſſe ſchwärmeriſche Empfindung, bald eine etwas allgemeinere, decorative Schönheit, milderte und insbeſondere auch in der Gewandung ſich der Antike näherte, ſo handelt es

Digitized by Google

ſich hauptſächlich um eine Anzahl von Reliefs und Büſten, welche zum groſsen Theil in Muſeen oder in Privathänden zerſtreut ſind.

Eine Marmorſtatue, welche dieſer Epoche angehören dürfte, und den David darſtellt, befindet ſich noch heute an ihrem urſprünglichen Ort, in Caſa Martelli. Im Unterſchied zu den früheren Davidſtatuen zeigt ſich hier in dem ſchönen, ſinnend nach links niederſchauenden Haupt, ebenſo wie in der feinbehandelten kurzen Tunica, ein ſichtlicher Einfluſs der Antike. Auch die Stellung iſt freier als vordem, in der heroiſchen, Michelangelo vorverkündenden Auffaſſung, wie an der Figur des Glaubens in Montepulciano behandelt. David ſtellt das linke entblöſste Bein auf das Haupt des Goliath, die linke Hand mit nach Aufsen gekehrter Handfläche keck auf das gebogne Bein ſtützend, während die Rechte mit der Schleuder längs des Standbeines niederfällt. Die nur boſſirte Statue iſt mit einer Sicherheit und Kühnheit aus dem Stein gehauen, wie wir ſie nur bei Michelangelo wieder finden.

Eine Broncestatuette des David, gegenwärtig im Beſitz des Conſervators Bayersdorfer in München, dürfte ebenfalls dieſer Zeit angehören. Es iſt eine Modellſtudie nach einem Knaben, ebenfalls mit kurzer Tunica bekleidet, welche ſich in ihrer Stellung als eine Vorſtufe zu dem Bronce-David der folgenden Periode erweist*).

Von Büſten dieſer Periode iſt zu nennen die zweite Johannesbüſte in der Chieſa de'Vanchettoni zu Florenz, welche mit ihrem ſinnenden, edelgeformten Kopf dem Marmordavid in Caſa Martelli nahe verwandt iſt**).

Unter den Reliefs, die dieſer Periode zuzuſchreiben ſind, ſei zunächſt der prachtvolle Criſto morto im Kenſington Muſeum†) erwähnt, welchen zwei weinende Engel ſtützen, während drei andre im flachſten Relief im Hintergrund in lebhaften Geſten ihre Klage ausdrücken.

---

*) Auch die unvollendete Marmorſtatue eines Knaben, der auf einem Faſs ſteht und der nach Bocchi e Cinelli, le bellezze di Firenze, ein Werk Donatellos ſein ſoll, ſchlieſst ſich, zumal ſeiner Stellung nach, dieſen beiden Statuen an. Es befindet ſich im Nationalmuſeum von Florenz. Photogr. v. Alinari, n. 5642. Doch geſtattet der unfertige Zuſtand kein ſicheres Urtheil.

**) Photogr. v. Brogi, Florenz.

†) n. 7577. Aus der Sammlung Gigli-Campana. Ein Abbozzo zu einem Christo morto bei Antiquar Bardini, Florenz.

Digitized by Google

Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck

Der todte Christus.

Marmorrelief. Kensington Museum, London n. 7577.

Nach der Original-Aufnahme des Kens. Mus.

Digitized by Google

Wenn uns der heroiſche Kopf Chriſti an die Parze des Brancaccigrabes gemahnt, ſo finden wir ebendort, an dem Relief der Aſſunta, die Gegenſtücke zu der prachtvollen, von phidias'ſchem Geiſte durchdrungenen Behandlung des Nackten am Relief; die Gewänder der Engel, ſowie die Dreiviertelprofilköpfe des Hintergrundes finden ihre genauen Gegenſtücke an der Kanzel von Prato.

Dieſem Relief ſchließt ſich nun zunächſt eine Flachreliefgruppe des jungen Chriſtus, wieder in Dreiviertelrelief, mit dem betenden Johannesknaben an, in deſſen anmuthigem Profil ſich ein Geiſt zarter Schönheit ausſpricht, welcher dem Donatello früher vollſtändig fremd war. Das Relief in Terracotta befindet ſich jetzt im Kenſington Muſeum zu London *).

Unzweifelhaft dieſer Epoche gehört ferner das Marmorrelief der Uebergabe des Schlüſſels an Petrus an, welches ſich einſt in Caſa Valori befand, jetzt im Kenſington Muſeum iſt **). Wir finden die Männertypen und Handbewegungen wieder, wie ſie das Broncerelief am Taufbrunnen von Siena zeigt, ſchwebende Engel zwiſchen Flachreliefwolken, die ganz mit denen am Brancaccigrabe übereinſtimmen, endlich iſt hier der antikiſirende, ſich anſchmiegende Faltenwurf dieſer Epoche in faſt übertriebener Weiſe durchgeführt. Auch die ſpitzen Hinterköpfe einiger Figuren, ſowie die in Flachrelief behandelte perſpektiviſche Landſchaft entſpricht dieſer Epoche. Derſelben Zeit gehören ferner zwei wunderbare weibliche Profilköpfe in Relief an, in welchen Donatellos zartes Schönheitsgefühl, das ihn um dieſe Zeit beſeelte, ſeinen höchſten Triumph feiert.

Das eine ſtellt ein nach rechts blickendes Mädchen dar, deſſen herrlich geſchwungner Nacken und Hals ebenſo wie der jungfräulich knoſpende Buſen entblößt ſind, während in dem feingeſchnittenen Antlitz ſich ein gewiſſer Stolz der Ariſtokratentochter mit Anmuth und Milde paart. Meiſterhaft weich und ſchwungvoll iſt das nach antiker Weiſe durch Bänder zuſammengehaltene flatternde Haar behandelt. Dieſe Reliefbuſte, wahrſcheinlich ein junges Mädchen aus der vornehmen Familie Valori darſtellend, in deren Haus ſie ſich einſt befand, befindet ſich gegenwärtig im Beſitz des Lordes Vaugham in England †).

---

*) Photogr. v. Philpot, Florenz.

**) n. 7629. Robinſon S. 15. Photogr. des K. M.

†) Photogr. Philpot.

Digitized by Google

Lord Elcho ist der glückliche Besitzer eines anderen Reliefs in Pietra Serena, welches die heilige Cäcilia in schwungvollster und denkbar edelster Linienführung mit einem italienisch-classischen Profil und leise geöffnetem Mund, bekrönt von einem Diadem vor Augen führt. Der Geist der Antike hat sich hier aufs Innigste mit der italienischen Natur und Empfindung vereinigt *).

Derselben Zeit gehörte vermuthlich eine Reihe von Madonnenreliefs an, welche theils als Originalwerke des Donatello, theils in alten Abdrücken, Kopieen und Nachahmungen, in französischem, englischem und italienischem Privatbesitz, sowie in den Museen von London, Paris, Berlin, Florenz sich zerstreut finden. Sie sind als Brustbilder oder Kniestücke behandelt, in Marmor, Thon, Sandstein oder Gyps ausgeführt, häufig bemalt (als Andachtsbilder) und zeigen eine ungemein grossartige, ebenso feierlich ernste, wie innige Auffassung. Die weihevolle Gluth und Zartheit der Empfindung der cimabuischen Madonnen ist in ihnen in voller Stärke beibehalten, ebenso die grossen, feingeschnittenen Züge der edeln Italienerin, welche auch Cimabue schon, im Gegensatz zum Byzantinismus, seinen Madonnen zu verleihen — strebte. Donatello ist dies allerdings mit Hilfe seines reiferen Naturverständnisses in ganz anderer Weise gelungen. Auch in der Komposition seiner Madonnen zeigt er sich durchaus frei von conventioneller Haltung, ist durchaus Realist, — aber Realist in grossem Stile. Kein andrer Künstler der Zeit hat die Inbrunst der Mutterliebe mit dem göttlichen Ernst in naturwahrer Gestaltung so zu vereinigen gewusst, wie Donatello in diesen Reliefs. Um den Adel des Madonnenantlitzes in seiner vollen Majestät erscheinen zu lassen, hat Donatello dasselbe häufig in Profil dargestellt, während er das Matronale durch einen zarten Schleier, der das Haar halb oder ganz verdeckt zu betonen suchte. Das Kind, in Windeln oder im Hemd schmiegt sich zärtlich der es umfassenden Mutter an. — Eines der schönsten dieser Reliefs (von bemalter Terracotta) befindet sich an einem Haus der Via Pietra Piana in Florenz, wovon im Kensington Museum eine alte Wiederholung in Stuck zu sehen ist **). Ein andres, ebenfalls von bemalter, mit Stuck überzogener Terracotta besitzt das Nationalmuseum von

*) Photogr. Philpot. Schöne Radirung bei Perkins, Tuscan sculptors, London 1864. Vol. I. S. 152.

**) Kens. Mus. n. 7412.

Digitized by Google

Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck.

Madonna mit dem Kinde.

Relief in Stuck. Kensington Museum, London. n. 7412.

Nach der Original-Aufnahme des Kens. Mus.

Digitized by Google

Digitized by Google

Florenz. Diefem verwandt ift ein Sandfteinrelief am Palazzo del Turco, ferner über dem Portal der Kapelle der Strozzi, gegenüber der Rückfeite des Palazzo Strozzi. Mit diefem ftimmt zunächft überein das Sandfteinrelief aus Cafa Pazzi, jetzt im Befitz der Grafen Lamponi-Leopardi*). Ein Reliefmedaillon der Madonna über einer Seitenthüre des Domes von Siena zeigt zwar die ernfte Auffaffung des Donatello, jedoch eine ihm fremde Starrheit im Ausdruck der Madonna, Stumpfheit des Kindes und Kleinlichkeit des Faltenwurfs. Michelozzo dürfte der Autor fein**).

IV. Gefteigertes Studium der Antike und dramatifcher Realismus. (1432—1444).

Die vierte Periode in Donatellos künftlerifcher Thätigkeit wird äufserlich durch einen neuen Aufenthalt des Künftlers in Rom, im Jahre 1432, fowie durch die Trennung Michelozzos von ihm, welcher 1433 feinen Gönner Cofimo in die Verbannung nach Venedig begleitet, endlich durch die vorwiegende Befchäftigung Donatellos im Auftrage desfelben Cofimo, nach feiner Rückkehr aus der Verbannung im Jahre 1434 bezeichnet. Wie fchon die abermalige Anwefenheit in Rom Donatellos Studien nach der Antike frifche Nahrung geben mufste, fo fanden diefelben auch in Cofimos Liebe zum claffifchen Alterthum entfchiedene Begünftigung. Wir fehen defshalb auch in der That die antikifirende Richtung in Donatellos Kunft, wenigftens am Anfang diefes Zeitraumes noch entfchiedener hervortreten als vorher, wogegen am Ende desfelben wieder die realiftifchen Triebe in feinem Wefen die Oberhand gewinnen.

Nach Vafari begab fich Donatello zunächft nach Rom, um fein Gutachten über die Grabplatte Martin V. abzugeben, welche ein Schüler Donatellos, Namens Simone, für den Gufs modellirt hatte. Bei diefer Gelegenheit erhielt zugleich Donatello einen ähnlichen Auftrag, nämlich die broncene Grabplatte des apoftolifchen Schreibers Giovanni Crivelli

*) Cavalucci. Vita ed opere del Donatello Milano. Hoepli 1885 p. 32.

**) In Bezug auf die anderen, dem Donatello oder feiner Schule angehörigen Madonnareliefs fiehe Bodes Aufsatz: «Die italienifchen Sculpturen der Renaiffance in den königlichen Mufeen zu Berlin. Jahrbuch der k. pr. Kunftfammlungen V p. 27, fowie Courajod. Gazette des beaux-arts. 1881. März.

Digitized by Google

herzuſtellen. Dieſelbe iſt ganz nach Art der Grabplatte des Biſchofs Pecci behandelt, auch mit Donatellos Namen bezeichnet, jetzt jedoch in Folge ihrer Lage am Fußsboden der Kirche Araceli faſt ganz abgeſchliffen. Außerdem erhielt Donatello zuſammen mit Simone vom päpſtlichen Hof den Auftrag, die Feſtdecorationen für den Empfang und die Kaiſerkrönung König Sigmunds, welcher im Mai 1433 in Rom einzog, auszuführen. Als ein erhaltener Theil dieſes Feſtapparates dürfte ein Travertinaltar zu betrachten ſein, welcher in der Cappella de Canonici in S. Peter ſteht und um ſo unzweifelhafter ein Werk Donatellos iſt, als auch Vaſari ſchon deſſen erwähnt *).

Derſelbe trägt an der edel proportionirten, wenn auch in den Einzelheiten zum Theil bizarren und unbeholfenen Architectur **), ebenſo wie an den figürlichen Theilen durchaus Donatellos Stil an ſich und ſchließt ſich in der Behandlung unmittelbar den Werken der vorigen Epoche an. Die kauernden Medaillonshaltenden Putten am Sockel ſind denen an den Grabmälern des Coscia und Giovanni de Medici, die anbetenden Engel mit ihren ſeitlich offenen Tuniken den Putten auf dem Tabernakel der Verkündigung, ſowie der Kanzel von Prato verwandt; nur daſs ſie an dem römiſchen Altar ihrer Aufgabe gemäſs etwas ſentimentaler bewegt ſind und ſich darin den chriſtlichen Tugenden am Cosciagrab und am Taufbrunnen von Siena, ebenſo wie der Verkündigung nähern.

Die liegenden Genien mit dem trauernd geneigten Kopf auf den Giebelſeiten des Mittelſchreines, in denen, beiläufig bemerkt, Donatello wieder einmal dem Michelangelo das Motiv ſeiner Tageszeiten vorweggenommen hat, beſitzen ihr Gegenſtück in den lagernden Genien auf dem Broncecapitäl in Prato. In dem Relief der Grablegung Chriſti endlich, welches, von prächtigen Geniengruppen flankirt, die Attica des Sakramentsſchreines ziert, macht ſich, neben einer entſchiedenen Zunahme antiker Motive, doch derſelbe Geiſt dramatiſcher Mimik geltend, wie am Relief des Taufbrunnens in Siena und beſonders an der Schlüſſel-

*) Das Verdienſt, dieſes verſchollene Werk Donatellos wieder aufgefunden zu haben, gehört Schmarſow. (Donatello, eine Studie etc. Breslau 1886). Daſelbſt auch die Abbildung des Altars und ſeiner figuralen Details auf 3 Lichtdrucktafeln.

**) Der durchbrochene Giebel mit der Muſchel in der Mitte iſt natürlich viel ſpäter, vom 17. Jahrhundert.

Digitized by Google

verleihung, welche eine ſehr verwandte Behandlung zeigt. (Man vergleiche nur die beiden knieenden Frauen hier und dort).

Im Jahre 1433 finden wir Donatello bereits wieder in Florenz, und zwar ohne Michelozzo. Die ſtets zunehmende Rivalität zwiſchen der Partei der Optimaten, welche ein olygarchiſches Regiment in ihren Händen behalten wollten, und den Mediziäern, welche eine auf die Volksgunſt gegründete Herrſchaft ihres Hauſes in Florenz anſtrebten, führte im September des Jahres 1433 zu einer Kataſtrophe, die zur Verbannung Coſimos führte. Michelozzo folgte ſeinem Gönner in die Verbannung nach Venedig, wo er in ſeinem Auftrage ſich nunmehr vorwiegend als Architect durch Bauten im Kloſter S. Giorgio bethätigte; Donatello hielt ſich, wie es ſcheint, auch jetzt von politiſcher Parteinahme fern und widmete ſich nur der Kunſt, von welcher Seite ihm auch Aufträge ertheilt werden mochten.

Und zwar trat er gerade jetzt wieder in den Dienſt der Domverwaltung, vielleicht auf Veranlaſſung Brunellescos, der um dieſelbe Zeit als Proviſor der Domkuppel eifrig den Bau derſelben betrieb. Gleichzeitig entfaltete ſich eine rege Thätigkeit der verſchiedenſten ausſchmückenden Künſte im Dom. Ghiberti war mit dem Broncesarg des h. Zenobius, Lazzero de'Cavalcanti, ein Schüler Brunellescos und in der Sculptur Nachahmer Donatellos, mit der Ausführung von zwei marmornen Waſchbecken in den Sakriſteien beſchäftigt; für die Rundfenſter der Kuppeltambours, ſowie die übrigen Kirchenfenſter waren zahlreiche Glasmaler bemüht, farbige Glasſcheiben herzuſtellen, für welche auch Ghiberti und Donatello Cartons zu liefern hatten. Endlich hatten Donatello und Luca della Robbia, ein bereits auf der Höhe ſeines Schaffens ſtehender Schüler oder Nachahmer Donatellos, den Auftrag erhalten, jeder einen Lettner von Marmor für die zwei dem Matteo di Prato in Auftrag gegebenen Orgeln auszuführen.

Mit dem Carton für das Glasgemälde der Krönung Chriſti trug Donatello nach dem Urtheil einer Commiſſion von Sachverſtändigen als Maler den Sieg über Ghiberti davon, obſchon dieſer ſich gern als ſolcher betrachtete*). In der That iſt Donatellos Glasgemälde das ſchönſte im Tambour und übertrifft ſelbſt die im Jahre 1443 nach Paolo

*) H. Semper, Mittheil. der k. k. Centralkommiſſion XXVII. März-, Aprilheft 1872.

Digitized by Google

Uccellos Cartons gemalten Scheiben. Auf Donatellos Gemälden, zeichnen sich die Figuren bei etwas tiefen, mehr malerisch als im strengen Glasmalereistil gehaltenen Farbentönen, durch einfache grosse Umrisse, durch Ernst und Innigkeit der Bewegung und des Ausdruckes, sowie durch feine Detailbelebung aus.

In dem Orgellettner, welchen Donatello in den Jahren von 1433 bis 1440 ausführte*), bot sich ihm eine neue Gelegenheit dar, zu beweisen, dass er in solchen decorativen Arbeiten damals so wenig übertroffen wurde, wie in den feineren Aufgaben der Plastik. Die Freude am Kinderfries war um jene Zeit, wohl nicht wenig in Folge des Beifalles, den Donatellos Kanzel in Prato gefunden hatte, schon allgemein verbreitet und sozusagen Modesache geworden; deshalb sollten auch beide Orgellettner in Florenz mit solchen geschmückt werden. Donatello hat in den Kindern, womit er seinen Lettner schmückte, einen entschiedenen Fortschritt gegenüber denen in Prato gemacht, wozu auch der Umstand beitrug, dass sich hier sein plastisches Gefühl voll und kräftig entfalten konnte, ohne durch die kleinliche Glätte der michelozzischen Ueberarbeitung, noch durch Pilasterstellungen wie in Prato, beeinträchtigt und beengt zu werden.

Auch gab er die langen, schwerfällig um die Beine schlagenden Tuniken, welche er in der vorangegangenen Epoche mit Vorliebe angewendet hatte, hier auf, um desto mehr das Nackte, das er hier wieder mit völlig griechischer Empfindung behandelte, zur Geltung zu bringen. Um so feinfühliger und zarter modellirt sind die kurzen, dünnen, wie nass am Körper anklebenden Tuniken und Tücher, die oft nur dazu da zu sein scheinen, um die Blössen hervorzuheben, statt sie zu verhüllen. In bacchantischem Reigen drehen, winden sich die übermüthigen Bürschchen und Dirnlein, taumeld, hüpfend, sich fangend; einige tanzen sogar Tarantella, während andere mit mächtigen Hörnern dazu blasen. Die Köpfchen sind ungemein mannigfaltig belebt, einige jauchzen, andere lachen, wieder andere sind mit ernsten Mienen ganz in ihre Ausgelassenheit vertieft. Die packendsten Naturstudien, man möchte meinen nach neapolitanischen Modellen, finden sich neben Anklängen an antike Amorinen, die jedoch von donatellischem Geist neu belebt sind.

---

*) In unmittelbarem Anschluss an die 1434 vollendete Kanzel von Prato. Siehe Semper, Donatello 1875. Reg. n. 70, 71, 77, 86, 87, 88—90, 92, 95.

Digitized by Google

Diese reizvolle, köstliche Belebung und Einzelbildung ordnet sich aber in wunderbarer Weise grossen plastischen Gesetzen unter, die sich einmal in der richtigen Reliefbehandlung durch das Herrschen einer oberen gemeinsamen Fläche, sodann auch in der ornamentalen Schönheit und Mannigfaltigkeit der Bewegungslinien, sowie in dem trefflichen Gleichgewicht der Massen und ihrer Vertheilung aussprechen. Diese Vorzüge treten um so mehr hervor, als sich die Figuren durch Unterschneidung scharf von dem durch eingelegte Goldmosaik gleichmässig getönten Hintergrund abheben. Wie weit vorzüglicher ist die decorative Wirkung dieser Reliefs berechnet als an den gleichzeitig von Luca della Robbia an seinem Orgellettner ausgeführten! Letzterer liess sich durch sein Streben nach natürlicher plastischer Abrundung, die an und für sich auch wundervoll durchgeführt ist, doch so ausschliesslich beherrschen, dass er die Vertheilung der Massen, des Lichtes und des Schattens ganz ausser Acht setzte.

Die Architecturtheile des leider auseinandergenommenen Orgellettners des Donatello, welche jetzt im Hof des Nationalmuseums zu Florenz sammt denen des Luca ausgestellt sind, zeigen eine derbe, auf die Fernenwirkung berechnete Behandlung und sind im Laub- und Rankenwerk noch ziemlich alterthümlich gehalten, was als weiterer Anhaltspunkt dafür dienen kann, das Altartabernakel der Verkündigung nicht allzufrüh zu datiren.

Anfang 1437 erhielt Donatello auch noch zwei Broncethüren für die beiden neuerbauten Sakristeien des Domes in Auftrag, die ihm aber 1440, weil er deren Guss, obwohl das Modell schon fertig war, noch nicht ausgeführt hatte, entzogen wurden*). Neun Jahre später führte Luca della Robbia mit Michelozzo und anderen Künstlern eine dieser Sakristeithüren aus.

Ausser den erwähnten Arbeiten für den Dom, welche Donatello während dieser ganzen Periode beschäftigten, hatte er im Auftrage Cosimos, nach dessen Rückkehr im Jahre 1434, zahlreiche Aufträge auszuführen. Cosimo, dessen Herrschaft nach der Niederwerfung der Gegenpartei jetzt feste Wurzeln in dem der alten Freiheitsliebe allmählig sich

*) Semper. Donatello 1875. Regesten n. 80—83, 96. Was aus einem Wachsmodell des Donatello für einen Altar der S. Lucascapelle im Dom geworden ist, den Luca della Robbia ausführen sollte, ist unbekannt.

Digitized by Google

entwöhnenden florentiniſchen Volke geſchlagen hatte, war nunmehr, obwohl noch immer mit einer gewiſſen Vorſicht und Zurückhaltung, vor Allem darauf bedacht, durch eine ſplendide Bauthätigkeit und Kunſtpflege den Glanz ſeines Hauſes zu erhöhen. Michelozzo und Brunellesco waren die bevorzugten Architecten Coſimos. Nachem Erſterer ſchon vor Coſimos Verbannung im Jahre 1433 das Noviziat, ſowie die medizeiſche Kapelle von S. Croce errichtet hatte, entfaltete er nach Coſimos Rückkehr in deſſen Auftrag eine umfaſſende Bauthätigkeit. Nicht nur ſchuf er einen neuen Familienpalaſt für die Mediziäer, nachdem ein Project von Brunellesco als zu groſsartig zurückgewieſen war, auch das Kloſter und die Bibliothek von S. Marco (1437—43), ein Pilgerhoſpitz in Jeruſalem, Kirche und Kloſter von S. Girolamo bei Fieſole, die Villen Caffaggiuolo, Careggi und andere führte er im Auftrage Coſimos aus. Brunellesco vollendete die von Giovanni de Medici begonnene „alte Sakriſtei“ von S. Lorenzo, entwarf und begann den Chor derſelben Kirche auf Coſimos Koſten; der Bau des Langhauſes wurde auf Coſimos Anregung durch den Beitrag anderer Bürger beſtritten. Für Coſimo erbaute Brunellesco ferner die Kirche und das Kloſter der Badia bei Fieſole, welches Erſterem zugleich als Villa und Ruheort diente *).

Donatello wurde von Coſimo nicht bloſs als decorirender Bildhauer beim Bau des Palaſtes, wie der Sakriſtei in S. Lorenzo herbeigezogen, ſondern war auſserdem ſein vertrauteſter Rathgeber bei der Vermehrung ſeiner Sammlungen antiker Sculpturen und Cameen, wie denn ein groſser Theil der im Hof des Palazzo Medici eingemauerten Bruchſtücke (mit beſonders zahlreichen Putten-Darſtellungen) ebenſowohl wie von den in den Uffizien aufgeſtellten antiken Sculpturen noch aus Coſimos Beſitz ſtammen mag und durch Donatello für dieſen geſammelt und reſtaurirt wurde. Dazu gehört unter andern ein Marſyas von weiſsem Marmor, dem er Arme anſetzte, und zwar viel beſſer als nachmals Verocchio einem Marſyas von rothem Marmor **). Ja, er verſchmähte es auch nicht, in Coſimos Auftrag antike Werke, zumal Cameen, faſt unverändert nachzuahmen, ebenſo wie er in ſeinen eigenen Schöpfungen, womit er Coſimos

*) Vgl. A. v. Reumont. Lorenzo de Medici. Leipzig 1874. I. p. 186 f.
**) Siehe Gori, Dactyliotheca. I. CXXVI.

Digitized by Google

Palaſt ſchmückte, wahrſcheinlich nach deſſen Wunſch, ſich der antiken Auffaſſung möglichſt anzuſchlieſsen ſuchte.

Beginnen wir mit der Betrachtung ſeiner Arbeiten für Coſimos Haus ſelbſt, ſo fallen uns zunächſt die acht Marmormedaillons in die Augen, welche er über den Arkaden des quadratiſchen Hofes zu beiden Seiten je eines Mittelmedaillons mit dem Wappen der Medici (7 Kugeln) anbrachte.

Die Reliefdarſtellungen Donatellos ſind in der Compoſition faſt genaue Copien mythologiſcher Szenen auf antiken Cameen, die ſich im Beſitze Cosmos de Medici befanden und jetzt theils in den Uffizien von Florenz, theils im Nationalmuſeum von Neapel aufbewahrt werden. Bezüglich der Ausführung macht ſich jedoch gleichwohl in Stil und Behandlungsweiſe hinreichende Freiheit bemerkbar, um ſie als Originalwerke Donatellos betrachten zu dürfen.

Die Medaillons enthalten folgende Darſtellungen, die wir hier nur kurz anführen wollen, unter Hinweis auf die Vorbilder, ſowie gelegentlich auf Donatellos Abweichungen davon.

1) Diomedes raubt das trojaniſche Palladium. Dieſe Darſtellung findet ſich in gleicher Weiſe mehrfach wiederholt auf antiken Cameen*). Vergleichen wir Donatellos Nachbildung mit der Camee n. 347 im Cabinet der Gemmen in den Uffizien zu Florenz, welche Donatello wahrſcheinlich vorlag, ſo finden wir die antike Geſtalt zunächſt ſchlanker und weniger vorgeneigt als bei Donatello; ihr rechter Fuſs iſt in Dreiviertelprofil dargeſtellt und tritt auf einen Gegenſtand; bei Donatello iſt er ganz in Profil. Die Anatomie des Körpers iſt bei Donatello viel mehr im Detail ausgeführt und iſt durchaus als ſein Werk zu betrachten, ſo ſehr ſie im Geiſt der beſten griechiſchen Plaſtik ausgeführt iſt. Eine Menge kleiner Abweichungen lieſse ſich bei ihm noch im Einzelnen, in Bezug auf die Be-

---

*) Antike Cameen mit dieſem Gegenſtand:

In Florenz:

Uffizien, Cameenſaal, n. 346, 347.

In Neapel:

Taſſie, a descr. catal. of anc. and mod. gems. Lond. 1791 n. 9411.

In Cortona:

Muſeum Cortonenſe. Romae 1750. Tav. LIV. p. 74.

Digitized by Google

handlung des Haares, des Kniees, des Kopfes, des Gewandes, des Idols u. ſ. f. nachweiſen, worauf wir hier nicht näher eingehen können.

2) Faun, mit dem Bacchuskind auf der Schulter, eine der vorigen verwandte Compoſition mit entſprechend freier Ausarbeitung durch Donatello*).

3) Odyſſeus und Athena. Zwiſchen ihnen ein Oelbaum. Odyſſeus auf einen Speer geſtützt, vorgeneigt, zu ihr ſprechend. Vor ihr eine Schlange, hinter ihr ein Schild**).

4) Ein gebundener Barbar, von einem römiſchen Soldaten vor den Feldherrn geführt, vor ihm niederknieend†).

5) Triumph des Amor. Amor mit Pſyche (?) von Pſychen und Amoren gezogen und begleitet. Die Köpfe etwas hart, die Schenkel der Amorinen übermäſsig dick††).

6) Bacchus, begleitet von ſeinem Gefolge, freit Ariadne auf Naxos*†).

Hier hat Donatello ſeiner Ariadne einen ganz von der Antike abweichenden, an ſeine Parze erinnernden Ausdruck verliehen. In der Gewandung weicht er ebenfalls weſentlich ab; ein Bacchant hat bei ihm einen Schurz, der im Original fehlt. Die Fackel des Bacchus hat er miſsverſtändlich als Flöte mit zwei Bändern, den Thyrſusſtab als Lanze aufgefaſst. Sein Bachus hat eine mehr ausgebogne Stellung als im Original, um der Rundung des Rahmens zu folgen.

7) Centaur, mit einem Löwenfell auf dem Rücken, einem Fruchtkorb auf der Schulter, einem Fackelhalter (?) im Arm*††).

8) Icarus, auf einem Sockel ſtehend, zum Flug ſich rüſtend. Unten links von ihm Daedalus und ſeine Mutter, rechts eine ſitzende Göttin†††).

---

*) Die antike Originalcamee im k. Muſeum zu Neapel. S. Muſeo Borbonico. II. T. XXVIII

**) Taffie n. 1768.

†) Hiefür befindet ſich das Vorbild an einem Sarkophag der Palazzo Medici. Dütſchke, Antike Bildw. in Oberit. Leipz. 1874—80. III. n. 106.

††) Originalcamee in den Uffizien n. 162.

*†) Antike Cameen mit dieſem Gegenſtand: Uffizien, Cameenſaal n. 20 und 161. (Lippert's Daktyliothek n. 383, 384).

***) Antike Camee Uffizien. — Taffie 4441.

†††) Taffie 3737. Dieſe Nachweiſe entlehnen wir theils eignen Notizen, theils der Schrift v. F. Wickhoff: «Die Antike im Bildungsgange Michelangelos». Innsbruck 1882 (Auszug aus den Mittheil. des Inſtituts für öſterr. Geſchichtsforſchung II. 3 Heft) p. 4.

Digitized by Google

Dafs aber Donatello seinen Reliefstil, wonach er die Figuren nach wenigen, gleichhohen Plänen abstufte, blofs den antiken Cameen entnommen habe*), ist kaum anzunehmen, da er unbedingt auch gröfsere in griechischem Stil behandelte Reliefs kannte, wo sich die nämlichen Stilgesetze bei lehrreicherer Einzelausführung befolgt finden.

Cosimo de Medici scheint eine besondere Vorliebe für Bronceplastik gehabt zu haben und nahm Donatellos Kunst für Werke dieser Gattung vielfach in Anspruch, trotz dessen ungenügender Gufstechnik, die er durch sorgfältige Ciselirung gut machen mufste. Nicht nur entstand um diese Zeit, zum grofsen Theil wohl im Auftrage Cosimos, eine Anzahl kleiner gegossner und ciselirter Täfelchen und Medaillen, in denen Donatello sich häufig an antike Vorbilder und Motive anlehnte**), sondern auch gröfsere Statuen, Büsten und Reliefs hatte Donatello für Cosimo in Bronce auszuführen.

Aus der letzteren Gruppe von Werken sind zunächst zwei hervorzuheben, welche einst wahrscheinlich im mediziischen Palast, als Gegenstücke einander gegenüber gestellt, die uralte Bedeutung symbolischer Schützer des Hauses, vielleicht des Treppenaufganges vertreten sollten. Es sind dies die Judith und der David, beide von Bronce. Während die Judith wahrscheinlich eine Anspielung Cosimos auf seine Rückkehr und plötzliche Besiegung der Optimatenpartei enthalten sollte, nachdem Letztere nichts geahnt, d. h. sorglos geschlafen hatte, indessen er aus der Ferne den Umschwung vorbereitete†), so scheint dagegen der David auf die Besiegung seiner Feinde, so verloren seine Sache geschienen und so unüberwindlich sie sich geglaubt, hinzudeuten.

Dafs schon der Auftraggeber, Cosimo, selbst den Statuen eine derartige symbolische Bedeutung unterlegte, erscheint um so wahrscheinlicher, als dieselben auch später, da die Florentiner im Jahre 1495 sich gegen die Herrschaft der Mediziier aufgelehnt, Piero de' Medici vertrieben und den mediziischen Palast geplündert hatten, wiederum symbolisch, diesmal aber

*) Wie Wickhoff annimmt (S. 5) und auch schon Giulianelli behauptete.

**) Siehe mein Verzeichnis: Donatello 1875 p. 271, 272, sowie: Emile Molinier, les Plaquettes. Paris 1886.

†) Als Cosimo nach seiner Rückkehr Rinaldo degli Albizzi, seinen unversöhnlichsten Feind, verbannt hatte und dessen Anhänger ihm drohten, dafs sie nicht schliefen, antwortete er, «er glaube es wohl, weil er ihnen den Schlaf vertrieben habe». Codex in der Marucelliana Cl. 8, 47.

Digitized by Google

den Medizäern feindlich, gedeutet wurden. Der David wurde in den Hof des Palazzo della Signoria, die Judith an die rechte Seite des Portals geſtellt. Als im Jahre 1506 der David Michelangelos, ebenfalls als ſymboliſcher Thorhüter, an ihre Stelle geſetzt wurde, gelangte ſie an ihren heutigen Platz unter der Loggia, während der David, nach mancherlei Ortsveränderungen ſchlieſslich ins Muſeo nazionale kam *).

Die Gruppe der Judith mit Holofernes, ſo verworren ſie anfangs erſcheint, iſt gleichwohl ein Werk von hohen, künſtleriſchen Vorzügen und voll inneren Lebens. Zudem iſt es die erſte Freigruppe in Bronce, die, in Italien wenigſtens, ſeit dem Alterthum wieder geſchaffen wurde. Freilich lieſs ſich Donatello hier von ſeinem Prinzip, Bewegung und Linie mit möglichſt compakter Zuſammenhaltung des Materials zu vereinigen, zu ſehr beſtimmen, da ja Bronce auch eine gröſsere Trennung der Theile von einander verträgt, ohne daſs dadurch deren Feſtigkeit leidet, während andererſeits die dunkle Metallmaſse eine deutliche Gliederung ſogar verlangt. Vielleicht ſah ſich aber Donatello durch die Abſicht, in dieſer Gruppe ein Gegenſtück zu einer Einzelſtatue (dem David) zu ſchaffen, dazu veranlaſst, ſie ſo compakt als möglich zuſammenzudrängen.

Auf ſchmalen dreieckigem Broncesockel, der an einer Front in Relief ein Gewimmel von Amorinen zeigt, welche eine ſitzende Gottheit mit Füllhorn und Urne, (vielleicht Pomona als Sinnbild des Segens unter Coſimos Regiment) ekſtatiſch verehren, ſehen wir Judith, wie ſie den noch ſchlaftrunknen Holofernes von ſeinem Lager emporgezogen hat, ihr linkes gebognes Bein über ſeinen rechten ſchlaff herabhängenden Arm ſetzend, während ſie mit der linken Hand ſein Haupt energiſch empor- und zurückreiſst, im Begriff, mit dem gezückten Säbel daſselbe abzuhauen. Doch hält ſie, ehe ſie den Hieb ausführt, noch in einem letzten Augenblick der Ueberlegung und des Zauderns vor der ſchrecklichen That inne **). Dieſer vorangehende Seelenkampf iſt auch in dem edeln, ſchmerz-ergriffenen und gedankenbrütenden Antlitz der Mörderin ausgeprägt. Das Ge-

*) Die Judith wurde im Jahre 1495 auf einen Sockel geſtellt mit der Aufſchrift: Exemplum salutis publicae cives posuere 1495. Siehe Vaſari. ed. G. Milaneſi, II. 405, Semper, Donatello 1875. S. 269, IX und S. 313, 314 n. 10 und 11.

**) Wir ſtimmen mit Schmarſows Erfaſſung der Situation überein. S. 36 ſeiner Schrift. Donatello. Berlin 1886.

Digitized by Google

heimnisvolle ihrer Seelenregung wird erhöht durch die Beſchattung ihres geneigten, von einem Kopftuch umhüllten Hauptes.

In dem groſsen Schnitt ihrer Züge vereinigen ſich Einflüſſe der Antike mit Studien nach einem orientaliſchen Modell. In Folge des lebhaften Verkehrs der italieniſchen Seeſtädte mit dem Orient mochten damals in letzteren ganze Colonieen nicht bloſs von mauriſchen oder tuneſiſchen Juden, ſondern auch ächten Sarazenen niedergelaſſen ſein. Zumal in Neapel, aber auch in Piſa mochte Donatello genug Gelegenheit gefunden haben, deren zu ſehen.

Dieſe orientaliſchen Elemente neben dem Einfluſs der Antike zeigen ſich nicht bloſs im Antlitz, ſondern auch in der Bewaffnung, ſowie in der ganzen Tracht der Judith, im Stirnband, im Kopftuch, in den reich geſtickten Bruſt-, Schulter- und Aermelbeſätzen, (wenn auch dieſe ciſelirten Stickereien Renaiſſancemotive zeigen) ſowie in den weiten Aermeln, unter denen enganſchlieſsende heraustreten. Dagegen gemahnt wieder die Art, wie der weitärmlige, lange Chiton über dem Gurt aufgeſchürzt iſt, an antike Gewandung. In der ſtiliſtiſchen Behandlung des Gewandwurfes im Einzelnen tritt jedoch die Nachahmung antiker Motive hinter einem äuſserſt fleiſsigen und mühevollen, naturaliſtiſchem Motivenreichthum faſt völlig zurück.

Sehr ſchön iſt auch der ausdrucksvolle, wiewohl ſchlafbefangene Kopf des Holofernes mit ſeinem reichen Haarſchmuck, ſowie die Anatomie ſeiner nackten Körpertheile behandelt. Nur die verſchränkte Stellung dieſer Figur, ſowie der Wiederſpruch zwiſchen der naturaliſtiſchen Andeutung ſeines Bettes und der Enge ſeines Stützpunktes, ſodaſs die Füſse herunterbaumeln, laſſen unbefriedigt. Der Guſs der Gruppe, den Donatello wahrſcheinlich ohne Hülfe des jetzt von Bauten vollauf in Anſpruch genommenen Michelozzo ausführen muſste, zeigt verſchiedene Fehler und Flickſtellen, die aber durch die wundervolle Ciſelirung vollſtändig ausgeglichen ſind.

Im Broncedavid ſehen wir eine ähnlich geheimnisvolle Stimmung ausgedrückt, wie in der Judith, jedoch im Gegenſatz zu dieſer, das brütende halb heroiſche, halb mitleidige Erwägen der Bedeutung und der Folgen der ſchon vollführten That, ſowie die auf die Anſchauung und Erregung des Kampfes folgende Ruhe und Abſpannung.

Auch dieſer David zeigt in ſeiner ſcharfgeſchnittenen Naſe und dem

Digitized by Google

herben Ausdruck des Mundes eher einen arabiſchen als antiken Typus, wogegen in der nachläſſig anmuthigen Stellung, ſowie in der vorzüglichen Behandlung der nackten Körper ein entſchiedener Einfluſs antiker, ja praxiteliſcher Kunſt zu erkennen iſt. Beſonders erinnert die Statue in letzterer Beziehung an eine marmorne Hermesfigur in den Uffizien *), die vielleicht aus Coſimos Beſitz ſtammt. Freilich läſst ſich an Donatellos Statue noch etwas Unſicherheit und Gebundenheit gegenüber der guten Antike wahrnehmen, die aber durch das innere Leben derſelben reichlich ausgeglichen wird. Wir beſitzen in dieſer Figur die erſte nackte Jünglingsfigur der Renaiſſance, an welcher die Schönheit des männlichen Körpers künſtleriſch verherrlicht wird. Prächtig iſt auch hier die Ciſelirung des an ſich ſchlechten Guſſes. Die Beinſchienen Davids ſind mit eleganten Ornamenten, der Helm des Goliathkopfes, auf den David ſeinen Fuſs ſetzt, mit dem von Amorinen gezogenen Hochzeitswagen des Bacchus und der Ariadne oder des Amor und Psyche auf gekörntem Grunde, geſchmückt, derſelben antiken Compoſition, welche Donatello, wie wir ſahen, auch auf einem der Medaillons im Hofe des Palaſtes Medici, ſowie noch ſonſt mehrmals verwendete *).

Die ſehr anmuthige Bronceſtatue eines Amor, die Donatello ohne Zweifel ebenfalls für Coſimo, vielleicht als Brunnenzierde ausführte, zeigt eine ſehr ausgeſprochene Anlehnung an den antiken Amorentypus, (man denke an den Knaben mit der Gans), ſowohl in der etwas fauniſch-derben Fröhlichkeit der rundlichen Züge, wie auch in der Haartracht mit dem roſengeſchmückten Krobylos oder Stirnſchopf. Auch die dralle Rundung der Glieder gemahnt unmittelbar an die Antike.

Dieſer Putte iſt, auch in der leichten Tracht, indem am Gürtel befeſtigte, enge Hoſen gerade ſo weit heruntergleiten, um zu entblöſsen, was verhüllt werden ſollte, ein leiblicher Bruder der Putten am Orgellettner des Domes und muſs auch gleichzeitig damit entſtanden ſein.

---

*) Als Vorſtufen zu dieſem David ſind zu betrachten, die bereits (S. 58) erwähnte, anmuthige Bronceſtatuette des David, im Beſitz des Confervators Bayersdorfer in München, ſowie der Marmordavid in Casa Martelli. Eine reizvolle Bronceſtatuette, im Beſitz der Brüder Porta in Gubbio, welche trotz des rohgelaſſenen Kopfes durchaus Donatellos charakteriſtiſche und geiſtvolle Behandlungsweiſe zeigt, iſt wohl unmittelbar nach dem Wachsmodell für den David Martelli abgegoſſen.

Digitized by Google

Ueber ſeine Bedeutung hat man ſich ſchon viel den Kopf zerbrochen, wir halten die Figur für eine Allegorie, welche die „Sorgloſigkeit der Liebe“ bedeutet. Der Knabe hebt den linken Fuſs, den eine Schlange umwindet, zum Tanze auf, während er mit den Fingern der erhobenen Hände den Takt ſchnalzt und fröhlich lachend emporſchaut*).

Von den zahlreichen kleineren und gröſsern Broncereliefs, welche Donatello für Coſimo herſtellte, ſei hier beſonders das ungemein anmuthige Kinderbacchanal erwähnt, welches in Flachrelief einen Frieſs von 58 Cm. Länge und 8 Cm. Höhe darſtellt. Die Schranken, innerhalb deren ſich Donatello bezüglich der Gewänder, ſowie des Charakters an den Kindern ſeiner Marmorkanzeln in Prato und Florenz noch halten zu müſſen glaubte, um ſie nicht völlig heidniſch erſcheinen zu laſſen, hat er hier überſchritten und die bloſsen, reinen Naturformen des Kindes ſich in ihrem ganzen übermüthigen Reize entfalten laſſen. An Anmuth, Natürlichkeit und Mannigfaltigkeit der Bewegungen, ebenſo wie in der Richtigkeit der Zeichnung, zumal der Verkürzungen übertrifft dieſes Relief diejenigen des Orgellettners entſchieden, indem dieſe doch hauptſächlich auf decorative Wirkung berechnet und daher auch mit derberen Mitteln behandelt, in markirteren Bewegungen gehalten werden durften. Das Broncerelief iſt dagegen ein mit Liebe und Sorgfalt ciſelirtes Werk der Kleinkunſt, man könnte ſagen der Goldſchmiedekunſt.

Auf einem niedrigen Wagen ſehen wir den trunkenen Silen rücklings mit dem Nacken auf einer Urne liegen und mit kleinen Satyren und Bacchanten ſcherzen, während auf der Deichſel zwei kleine Bacchanten in Hörner blaſen, ein kleiner Satir zwei Knaben als Pferde lenkt, ein dritter den Wagen hinten ſchiebt. Davor bewegt ſich ein bunter Reigen kleiner Tänzer. Die Kinder halten Trauben und ſind auſserdem bekränzt oder mit dem Abzeichen Coſimos, einem Diamant mit zwei Federn an einem Reif geſchmückt, das auch am Wagen angebracht iſt.

Dieſes, ſowie andere Broncereliefs des Donatello laſſen uns endlich keinen Zweifel aufkommen gegen die in jüngſter Zeit mehrfach angefochtene Urheberſchaft Donatellos, hinſichtlich der ſogenannten Broncepatera, die ſich ehemals im Beſitze der Familie Martelli befand, ſeit mehreren

*) Gewöhnlich wurde er als einen Pfeil abſchieſsend aufgefaſst, ſo auch von uns früher: Donatello 1875, p. 269. Doch ſtimmt die Fingerhaltung nicht dazu.

Digitized by Google

Jahren im Kenſington Muſeum zu ſehen iſt. Schon das von zwei Schnörkeln eingerahmte Meduſenhaupt am Henkel iſt durchaus donatelliſch, (man vergleiche den Sockel der Judith). Dasſelbe gilt aber auch von der herben, kräftigen, detailreichen und manierfreien Behandlung der Darſtellung auf dem Teller ſelbſt, von der Behandlung des Haares, des Fleiſches, ſowie beſonders vom Kopf der Nymphe, welche die Milch ihres ſtrotzenden Buſens in ein fein ciſelirtes Silberhorn drückt, während ein Silen ihr gegenüber ſitzt. Die ganze Auffaſſung und Darſtellung, ſo entſchieden ſie ſich in Allem an die Antike anlehnt, gehört durchaus in den Gedankenkreis, in welchem ſich Donatello um dieſe Zeit unter Coſimos Anregungen bewegte. Der Silen dieſes Reliefs hat manche Verwandtſchaft mit dem des vorherbeſchriebenen Bachanals, wo wir denſelben übermäſsig kurzen und dicken Hals, das ſpitze Ohr, das lockige Haar, die Bekränzung des Hauptes ſehen. Freilich müſſen hinſichtlich der techniſchen Behandlung die Maſsverhältniſſe beider Reliefs berückſichtiget werden *).

Hieher gehören auch die wunderbar fein gearbeiteten, zum Theil vergoldeten Broncereliefs am Turiner Schwertgriff. Auf beiden Seiten des Knaufs wieder Meduſenköpfe, auf Voluten, oben und unten Muſcheln, ſeitlich Genien auf Delphinen, umfaſst von Akanthusranken. An den quadratiſchen Mittelfeldern der Parierſtange mythologiſche Figuren, daneben kauernde Genien, an den Enden horizontalliegende Verticalornamente, Delphine, Stierſchädel, Sphinxen, Ranken mit Spiralen. Anklänge an den Sockel der Judith unverkennbar. Am Griff die Worte: Opus Donatelli Flo.

Neben den geſchilderten Arbeiten für die Ausſtattung des mediziäiſchen Palaſtes ſcheint Donatello in dieſer Periode auch den gröſsten Theil der plaſtiſchen Ausſtattung der alten Sacriſtei in S. Lorenzo hergeſtellt zu haben, welche, wie erwähnt, im Jahre 1440 bereits zu einer Capitelſitzung verwendet wurde, im Jahre 1442 als vollkommen vollendet bezeichnet wird, wogegen ſie 1428 bei Giovannis Tod noch ohne Dach

*) Ein Bronceoval mit der Bacchantin (9 Cm. + 7, 8 Cm.), ſowie eine Broncemedaille mit dem Silenkopf von 2, 5 Cm Durchmeſſer befinden ſich unter n. 174 und 187 im Broncefaal des Nationalmuſeums zu Florenz, beides Copieen nach antiken Cameen, welche Donatello im vorerwähnten Broncetteller vergröſsert zuſammenſtellte. Die betreffenden antiken Cameen finden ſich im Saal der Cameen in den Uffizien zu Florenz unter den Nummern 72 und 74.

Digitized by Google

war. Andererſeits erzählt uns der anonyme Biograph Brunellescos *), daſs Donatello ſich bei dieſen Arbeiten eigenmächtige Anordnungen auch in Bezug auf architectoniſche Theile erlaubte und deſshalb mit Brunellesco in Conflikt gerieth. Insbeſondere tadelte dieſer die Thürrahmen zu den kleinen Hintergemächern zu beiden Seiten des Altarraumes, welche für das Waſchbecken und die Kerzen beſtimmt waren, ſowie die Broncethüren, welche Donatello dafür goſs. Dieſe letzteren ſeien zuletzt ausgeführt worden, da man lange unſchlüſſig war, ob ſie von Holz oder anderem Material herzuſtellen ſeien **). Da nun Donatello 1444 Florenz verließ, Brunellesco aber 1446 ſtarb, ſo wird die Ausführung dieſer Broncethüren kurz vor 1444 geſchehen ſein †).

Treten wir in die Sakriſtei ein und blicken rückwärts, ſo fällt uns in der That ſchon hier an der inneren Thüreinrahmung des Einganges auf, daſs der rechte Seitenpfoſten ganz fehlt, weil kein Platz gegen die Wand hin dafür gelaſſen wurde. Auch die vier kurzen Pfeiler, welche über der Thürverdachung ein Giebeldach tragen, unter dem ſich eine Büſte befindet, zeigen die bizarren willkürlichen Formen donatelliſcher Architectur. Um ſo anziehender iſt die Büſte des S. Laurentius unter dieſem Schutzdach, welche in Thon modellirt und einſt mit Stuck und Malerei, wovon vordem noch Reſte vorhanden, verkleidet war. Dieſelbe iſt unmittelbar nach dem Leben modellirt und ſtellt die Porträtzüge eines Jünglings im Diakonengewand, frei von jeder Spur antikiſirender Behandlung, dar. Donatello kehrt hier zu dem unbefangenen Naturalismus ſeiner zweiten Periode zurück, ihn jedoch mildernd durch jenen ſchwärmeriſchen Ausdruck der dritten Periode, ſowie durch die weichere techniſche Behandlung des Thones, die er ſich im Laufe der Zeit erworben hatte. Die flotte Ausführung der Büſte, an der man jede einzelne Bewegung der Modellirhölzer erkennt, zeigt, daſs ſie nicht für den Broncegus berechnet war, im Gegenſatz zu der des Uzzano. Der feingeſchnittene, in geſpannter Aufmerkſamkeit zugeſpitzte Mund gemahnt an ſeinen Georg und Marmor-David; die zart gebogene Naſe, die aufgezogenen Augen-

*) Nach G. Milaneſis Nachweis Ant. Manetti (Op. ist. di A. M. Fir. 1887).

**) Vita di Filippo di Ser Brunellesco ed Moreni. Firenze 1812, p. 346, 347.

†) An der oben citirten Stelle heiſst es auch: «Avenne dipoi la morte di Filippo, essendo la sagrestia fornita e ne termini, che la è oggi . . . . .»

Digitized by Google

brauen, das leiſe Lächeln, das ſich in ſeinen Augen und Wangen ſpiegelt, erinnern dagegen an verwandte Züge an den allegoriſchen Figuren am Taufbrunnen von Siena und am Cosciagrab*).

Gegenüber dem Eingang, zu beiden Seiten des Altarraumes der Sakriſtei befinden ſich die zwei erwähnten Thüren, welche von korinthiſchen Säulen flankirt ſind, die je eine Giebelverdachung tragen. Ueber dieſen Verdachungen ſind in rundbogigen Flachniſchen die Terracotta-Relieffiguren der vier Märtyrer S. Laurentius und Stefanus auf der einen, S. Coſimus und Damianus auf der anderen Seite angebracht, welche mit Stuck überkleidet und bemalt waren. Die Rahmen der Bogenfelder, in denen dieſe Figuren paarweiſe ſtehen, ſind mit vergoldeten Ornamenten auf rothem Grund verziert, welche in ziemlich derber Behandlung Palmblätter, Schilfſtauden und Blumen, die aus Urnen entſpringen, darſtellen. Die Schlufsſteine dieſer Bogenniſchen vertreten Muſcheln. Zu beiden Seiten jeder Bogenniſche ſind Rundmedaillons mit ziemlich flüchtig modellirten Seraphköpfen angebracht. Aufserdem ſind die Niſchen noch von cannelirten korinthiſchen Pilaſtern flankirt, über welchen ſich das Wandgebälk (Kämpfergeſims) mit einem Frieſs von rothen Seraphköpfen auf goldenem Grund in reichem Wechſel des Ausdrucks rings um die Sakriſtei hinzieht. Die vier Märtyrer ſind flott und flüchtig, theils in prieſterlicher, theils antiker Gewandung von etwas ſchwerem Wurf, mit lebendig charakteriſirten Köpfen ausgeführt. Die einen ſchauen verzückt empor, die andern ſprechen lebhaft zu einander. Spuren von Gold mit ſchwarzem Muſter ſind auf den Gewändern, ſolche von Blau auf dem Grund zu erkennen.

Ferner hat Donatello die acht Medaillons in den Lünetten und Zwickeln unter der zwölfgratigen Fächerkuppel dieſes Raumes mit Stuckreliefs geſchmückt, deren flache Behandlung einſt durch Bemalung ge-

*) Derſelben Zeit mufs die wundervolle Terracottabüſte, angeblich der h. Cäcilia im Kenſington-Muſeum angehören (n. 7585), welche in der zurückliegenden Stirn, den hohen Brauen, der feingebogenen Naſe, den vortretenden, fein belebten, prächtig geſchwungenen Lippen geradezu Familienverwandtſchaft mit S. Lorenzo zeigt, von dem ſie ſich jedoch durch das ſchmale Oval weſentlich unterſcheidet. Ihr Feuer des Ausdrucks gemahnt an Niccolo da Uzzano, der prächtige Schwung ihres Nackens an das Relief der h. Cäcilia, ſowie des Mädchens aus Casa Valori. Die plaſtiſche Technik iſt durchaus verwandt derjenigen am S. Laurentius.

Digitized by Google

hoben wurde, jetzt aber unter der weifsen Tünche, zumal bei der ſchlechten Beleuchtung, ihre Wirkung ſehr beeinträchtigt. In den vier Zwickelmedaillons ſind Scenen aus der Geſchichte des Evangeliſten Johannes, wahrſcheinlich mit Rückſicht auf den Gründer der Sakriſtei, in ziemlich ſkizzenhafter Behandlung dargeſtellt. Die perſpectiviſche Scenerie von Baulichkeiten und Landſchaften iſt hier mit ausführlicher Breite betont und von den lebhaft bewegten Figuren nur nothdürftig ausgefüllt. Sie laſſen uns das Wiedererwachen des dramatiſch-realiſtiſchen Triebes in Donatellos Kunſt erkennen, welcher ſchon früher im Sockelrelief zum h. Georg, ſowie noch entſchiedener am Broncerelief des Tanzes der Salome am Taufbrunnen von Siena zum Ausdruck gekommen und dann lange durch decorativ-monumentale Aufgaben und claſſiſche Studien zurückgedrängt worden war. Damit kehrt Donatello, nachdem er ſeinen Stil an der Antike vollgeſogen und veredelt hatte, zu dem urſprünglichen Impuls ſeiner Jugend zurück.

Dieſer auf realiſtiſche Charakteriſtik, ſowie maleriſche Bewegtheit ausgehende dramatiſche Drang macht ſich noch entſchiedener in den vier Evangeliſtenfiguren geltend, welche die Zwickelmedaillons dieſes Raumes ausfüllen. Während die Symbole auf reich geſchmückten Renaiſſancepulten vor ihren Evangeliſten ſitzen, ruhen Letztere ſelbſt auf prächtigen Thronſtühlen und zeigen in ihren Bewegungen die tiefe Erregung und Begeiſterung, welche ſie durchdringt, indem ſie an Tiefe und Groſsartigkeit der Auffaſſung Alles übertreffen, was in dieſer Beziehung das 15. Jahrhundert geſchaffen. Johannes zeigt ſich in ernſtes Sinnen verſunken, Lucas blättert erregt in ſeinem Evangelium, S. Marcus hält ſein Buch im Schoos, S. Mathaeus blickt gedankenvoll in das ſeinige, welches ihm der Engel vorhält.

Derſelbe Geiſt ſpricht ſich endlich auch in den zwei Broncethüren aus, von denen jede auf zehn quadratiſchen Feldern je zwei Figuren von Apoſteln, Propheten, Märtyrern und Kirchenvätern zeigt, die zum gröſsten Theil im lebhafteſten Geſpräch, ja ſelbſt Zank mit einander begriffen ſcheinen.

Hier hat die Neigung zum Maleriſch-Bewegten, zum Dramatiſch-Ausdrucksvollen, ja zur Löſung rein künſtleriſcher Probleme des Ausdrucks, der Handlung, Mimik, ſowie des Gewandwurfs den Künſtler wieder ſo ausſchlieſslich beherrſcht, daſs er darüber nicht bloſs dem geiſtigen Inhalt, der traditionellen Würde der dargeſtellten Figuren vielfach zu wider-

Digitized by Google

handelte, ſondern daſs er auch ihre decorative Aufgabe als raumfüllende Figuren einer architectoniſchen Einrahmung, wenn auch nur theilweiſe, auſser Acht lieſs *). Donatello geht hier alſo in der ſouveränen Behandlung des Vorwurfs noch einen Schritt weiter, als in ſeinem Zuccone und Jeremias am Campanile, in denen er doch wenigſtens die impoſante Wirkung auf die Ferne gut berechnete. Die Figuren an den Broncethüren von S. Lorenzo gehören, noch mehr als jene Statuen, zu den früheſten Erſcheinungen eines Virtuoſenthums, das die Aufgabe der Kunſt nur in der Löſung fachlicher Probleme, unbekümmert um den Stoff ſucht und das wir im ſechszehnten Jahrhundert beſonders bei Andrea del Sarto und Baccio Bandinelli (in ſeinen Reliefs zu den Chorſchranken des Domes) weiter ausgebildet finden, bis es dann ſpäter in Manierismus ausartet. In der That müſſen beide genannte Künſtler an dieſen Reliefs Donatellos wichtige Anregung gefunden haben; insbeſondere ſind Bandinellis und ſeines Schülers Giovanni dell'Opera Reliefs im Dom gleichſam nur eine weiter ausgeführte Variante nach derſelben Tonart, wie ſie hier angeſtimmt wurde. Um ſo bewundernswerther iſt es aber, daſs ſchon vor der Mitte des 15. Jahrhunderts ein Künſtler im Stande war, nicht nur ein Prinzip zu ſchaffen, welches ein Jahrhundert ſpäter erſt weiter verfolgt wurde, ſondern daſs er es ſchon mit ſo groſser Freiheit und Mannigfaltigkeit vorbildlich verwirklichte. Kein andrer Meiſter des 15. Jahrhunderts kam ihm darin nur annähernd gleich. In der That iſt die Freiheit, die Gröſse in Bewegung und Auffaſſung einzelner dieſer Figuren, die Meiſterſchaft, mit welcher der Faltenwurf, das Naturſtudium mit antikem Geiſt und maleriſcher Lebendigkeit vereinigt ſind, nicht weſentlich übertroffen worden!

Auch die marmornen Schranken der Altarcapelle mit durchbrochnen Ornamenten, welche der Umrahmung der Thürbogen entſprechen, ſowie der Marmoraltar ſelbſt, der zwiſchen Pilaſterſtellungen Prophetenfiguren und die Madonna in Relief zeigt, ſind offenbar nach Donatellos Angaben von Schülerhänden ausgeführt worden.

Alles in Allem hatte Brunellesco, trotz der Schönheiten und der genialen Leiſtungen im Einzelnen, welche Donatellos plaſtiſcher Schmuck

*) Müntz (Donatello) dehnt die Rüge dieſes Kompoſitionsfehlers zu allgemein auf ſämmtliche Felder aus.

Digitized by Google

der alten Sakriſtei aufweist, doch nicht ganz Unrecht, mit ihrer Einordnung in ſeine Architectur, ſowie mit deren Umrahmung unzufrieden zu ſein.

In einem der Hintergemächer der nämlichen Sakriſtei führte Donatello endlich noch ein Waſchbecken aus Marmor aus, welches zu den edelſten Schöpfungen decorativer Frührenaiſſance-Sculptur gehört. Das Becken zeigt die Form eines geſchweiften Schiffchens, an deſſen zugeſpitzten Enden ſich zwei geflügelte Sirenen mit Fiſchſchwänzen anſchmiegen, während die Mitte der Außenſeite ein prächtiger Löwenkopf verziert. Innen am Becken erheben zwei Delphine den offenen Rachen gegen eine Urne, die aus demſelben emporſteigt und von waſſerſpeienden Drachen umwunden iſt. Die Ausführung iſt ungemein ſorgfältig und fein; zackige Formen wechſeln aufs ſchönſte mit rundlichen und geſchweiften ab und geben dem Ganzen ein außerordentlich ſtilvolles und zugleich phantaſtiſches Gepräge, welches, bei aller griechiſchen Eleganz der Lineamente, doch an die beſten Leiſtungen der italieniſchen Hochrenaiſſance, an die ſchwungvollen Erfindungen eines Benvenuto Cellini gemahnt.

Verocchio führte ſpäter die Wandbogentafel von weißem Marmor, mit einem ſchönen Adler in Relief aus, von dem ſich das Waſchbecken abhebt und auch ſtiliſtiſch durch ſeine wildere Energie weſentlich unterſcheidet *).

Auch der Löwe aus Sandſtein, das Wappenthier der Florentiner, der ſogenannte Marzocco, welchen Donatello ſchon im Jahre 1420 für die Treppenwange der in S. Maria novella erbauten Wohnung des Papſtes Martin V. ausführte **), zeigt dieſelbe ſchwungvolle Stiliſirung. Dasſelbe gilt von dem wundervoll gearbeiteten Greifen im Wappenſchild der Familie Martelli †).

Von Donatello ſtammt ferner ein prächtiges cannelirtes Brunnenbecken

---

*) S. Semper, Verocchio. Leipzig 1877, p. 7. (Kunſt und Künſtler, Lieferung 49).

**) Siehe Semper. Donatello 1875. Regeſten n. 36 und 37, p. 278.

†) Noch andere Wappen an florentiniſchen Paläſten werden ihm, zum Theil ohne Grund, von der Ueberlieferung zugeſchrieben. So das Wappen der Davanzati in Porta Roſſa, welches einen ſpäteren Charakter zeigt, abgeſehen davon, daſs der damit geſchmückte Palaſt zu Donatellos Lebzeiten noch nicht jener Familie gehörte; dagegen ſcheint das Wappen der Gianfigliazzi am Lungarno Corſini, ſowie das der Pazzi am Palazzo Quarateſi von Donatello herzurühren. Siehe Guido Carocci. Donatello Firenze 1887, p. 65.

Digitized by Google

aus Marmor, deſſen Fuſs mit Akanthusranken und Putten in Relief verziert iſt und das aus dem Garten der Familie Pazzi ſtammt*), für welche er auch eine ſchöne Thürverkleidung aus Sandſtein herſtellte**).

Unzweifelhaft iſt ferner ſein Werk, und zwar wahrſcheinlich aus der Zeit, da er in der Sakriſtei von S. Lorenzo arbeitete (um 1440), eine Niſche an Or. S. Michele, in welcher jetzt eine Broncegruppe des Verocchio, Chriſtus und Thomas, ſteht. Es iſt dieſs eine der harmoniſcheſten und maſsvollſten Architekturſchöpfungen des Donatello, wenn auch, dem angewieſenen Platz zu Liebe, dieſelbe in den Verhältniſſen etwas langgeſtreckt erſcheint, was beſonders an den ſchlanken Seitenpilaſtern auffällt. Der plaſtiſche Relieſſchmuck dieſer Niſche: am Sockel zwei Köpfe von griechiſchen Philoſophen (nach Art jener, welche Donatello 1421 in dem unterm Winkel des Portalgiebels am zweiten Nordportal des Domes anbrachte), ſowie in der Mitte zwei ſchwebende Genien, die einen Kranz halten, in den Bogenzwickeln zwei Engel, im Giebelfeld eine h. Dreifaltigkeit in drei bärtigen Köpfen dargeſtellt, zeigt eine durchaus feine, lebenvolle Durchführung und kann nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, der letzten Zeit des Künſtlers, nach ſeiner Rückkehr von Padua angehören. Vielmehr ſcheint die Niſche für eine Broncefigur des h. Ludwig, Erzbiſchofs von Toulouſe, beſtimmt geweſen zu ſein†), welche jetzt innen auf der Portalverdachung von S. Croce ſteht, und die um dieſelbe Zeit, wie die Arbeiten in der alten Sakriſtei von S. Lorenzo, entſtanden ſein muſs, da nicht nur der ſanfte jugendliche Kopf des Heiligen, der wegen ſeines etwas träumeriſch-blöden Ausdrucks den aufgeweckten Florentinern auch wohl als dumm erſchien, auf dasſelbe Modell hinweiſt†*), welches für die Büſte des h. Laurentius in der gleichnamigen Kirche benützt wurde, ſondern auch der Faltenwurf des h. Ludwig jene Rückkehr zur maleriſch-realiſtiſchen an Stelle der claſſiſchen Drapirung zeigt,

*) Jetzt im Museo nazionale.

**) Siehe Semper Donatello 1875 Reg. n. 35, p. 277. Eine Thürverkleidung in Villa Cafignano, welche dem Donatello zugeſchrieben wird, kann jedoch aus ſtiliſtiſchen und chronologiſchen Gründen nicht von ihm ſein. Siehe G. Carocci. Don. Fir. 1887, p. 65.

†) Siehe meine frühere Schrift Donatello. 1875. S. 315 n. 13. «La figura del S. Lodovico sanza l'oro et sanza et Tabernacolo d' Or. S. Michele. A Donatello etc.».

†*) Wie Schmarſow zuerſt richtig bemerkte.

Digitized by Google

welche ſich um dieſe Zeit (etwa 1440) in Donatellos Stil zu vollziehen begann*).

Um dieſelbe Zeit, da Donatello den plaſtiſchen Schmuck der alten Sakriſtei in S. Lorenzo ausführte und leitete, ſcheint ihn noch ein wichtiger Auftrag beſonders in Anſpruch genommen zu haben, welcher ihm wieder ein neues, noch faſt unbetretenes und um ſo größeren Ruhm verheiſsendes Gebiet plaſtiſcher Erfindung und Thätigkeit eröffnete.

Am 2. Juni 1442 war Alfons von Aragon nach ſiebenjährigem Kampfe gegen den von Johanna II. zum Thronerben eingeſetzten René d' Anjou ſiegreich in Neapel eingezogen und hatte ſich die neapolitaniſche Königskrone aufs Haupt geſetzt. Daſs der König ſelbſt, ſowie das neapolitaniſche Volk auf einen gnädigen Wink desſelben ſich eifrig bemühten, ſeinen Ruhm zu verewigen, beweiſt der Triumphbogen von Caſtel nuovo, deſſen Bau im Jahre 1443 auf Beſchluſs der Auserwählten des Volkes begonnen wurde, und der über dem majeſtätiſchen, von vier korinthiſchen Säulen flankirten Portal den Triumphwagen des Eroberers mit Vorreitern und Gefolge in Hochrelief zeigt. Wie in dieſem Triumphbogen, ſowie in dem Hauptrelief, welches denſelben ſchmückt, die Ruhmſucht der Renaiſſance ihren Ausdruck römiſchen Vorbildern entlehnt, ſo muſste der Gedanke ebenſo nahe liegen, dem ſiegreichen König ein ehernes Reiterbild als Imperator nach dem Vorbild der Reiterſtatue des Marc Aurel in Rom zu errichten. In der That meldet uns nun ein alter anonymer Künſtlerbiograph, wenn auch vereinzelt, daſs Donatello den Auftrag zu einem broncenen Reiterbild des Königs Alfons erhielt. Schwerlich kann eine ſolche Notiz erfunden ſein. Der beſagte Biograph erwähnt ferner, daſs der Kopf des Pferdes ſich im Beſitz des Grafen Maddaloni in Neapel befand. Letztere Angabe bringt auch Vaſari, ohne daſs dieſer jedoch von der Reiterſtatue etwas weiſs. Ferner erfahren wir aus einem Dankſchreiben des Grafen Maddaloni vom 12. Juli 1471, daſs er dieſen Pferdekopf von Lorenzo de Medici zum Geſchenke erhalten habe. Derſelbe befindet

*) Zu bemerken iſt, daſs dieſe Darſtellungsart der Dreieinigkeit auch in dem Lünettenfeld eines Portals im Palazzo Pretorio vorkommt, an welchem die gewundenen Dreiviertelſäulen ſammt den ornamentirten Thürpfoſten und dem Thürſturz der Schule Niccolòs von Arezzo angehören, wogegen der Rundgiebel ſammt dem Hochrelief der Trinität erſt ſpäter aufgeſetzt wurde und von Benedetto da Majano ſtammen dürfte.

Digitized by Google

ſich gegenwärtig im Nationalmuſeum von Neapel, ein Abguſs davon im Hof des Palaſtes Maddaloni *). Wenn wir ihn nun mit dem Kopf des Gattamelatapferdes vergleichen, ſo bleibt nach dem, was vorausgeſchickt worden, kaum ein Zweifel mehr übrig, daſs auch der Pferdekopf in Neapel in der That ein Werk Donatellos ſei, indem er dieſelbe mächtige Ausbildung des nach vorn ſtark ausgebogenen Halſes, dieſelbe Haltung des etwas zugeſpitzten Kopfes, die feurigen Nüſtern und das offene Maul, die ſtark vortretenden Augenbrauenknochen, dieſelbe Behandlung des kurzgeſchorenen Haarkammes, ſowie das zuſammengebundene Stirnhaarbündel zeigt, wie der Kopf des Gattamelatapferdes, nur daſs dieſer in der Modellirung weniger ſcharfes Detail, am Haarkamme eine etwas freiere Behandlung aufweiſt.

Auſserdem befinden ſich im Berliner Muſeum noch zwei Büſten eines und desſelben bartloſen, älteren Mannes mit ernſt geſenkten Blicken, die eine im Harniſch, die andere mit einem Lorbeerkranz, welche entſchiedene Verwandtſchaft mit dem Porträtkopfe Alphons II. auf Münzen zeigen ſollen, zudem den Stempel donatelliſcher Auffaſſung und Technik an ſich tragen und alſo ohne Zweifel ebenfalls als Vorarbeiten zu dem Reiterbild Alphons' II. zu betrachten ſind, welches jedoch Donatello, wie ſo manche ſeiner Bronzearbeiten, nie vollendete, indem er vielleicht auch dieſsmal an den Schwierigkeiten des Guſſes ſcheiterte **).

In der That war der Verſuch eine überlebensgroſse Reiterporträt-Statue in Bronzeguſs herzuſtellen ein Unternehmen, an welches man ſich ſeit dem Alterthum nicht mehr herangewagt hatte, abgeſehen von den rohen Erzeugniſſen dieſer Art, welche man, im Anſchluſs an die antike Tradition, noch in altchriſtlicher Zeit ausführte, welche aber kaum als wirkliche Kunſtwerke zu betrachten ſind †).

Im Mittelalter wurden vereinzelte Reiterſtatuen aus Stein oder Marmor als plaſtiſcher Schmuck der Kirchen oder auf Grabmonumenten angebracht, doch durchwegs mit ruhig, ſelbſt ſteif ſtehenden Gäulen ††).

---

*) Siehe meine Schrift: Donatello etc. Wien 1875, p. 306—309.

**) Siehe Schmarſow, Donatello, Breslau 1886. S. 42. — W. Bode, Jahrb. der pr. Kunſtſammlungen. 1884. S. 30.

†) Z. B. die kleine Reiterſtatue Karls des Groſsen, ehemals in der Cathedrale von Metz, jetzt in Paris. Schnaaſe. III. p. 264.

††) Reiterſtatue Conrads IV. an einem Seitenportale des Domes von Bamberg; Reiter-

Digitized by Google

Selbſt Giacomo della Guercias Reiterſtatue des Generals Azzo d' Ubaldino vom Jahre 1391, welche aus Holz, Werg und Gyps hergeſtellt war, wird, ebenſo wie die vom Jahre 1414 ſtammende des Königs Ladislaus, welche in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel auf einer Pyramide über deſſen Grabmonument aufgeſtellt iſt, noch einen ſtehenden Gaul gezeigt haben.

Mit der Blüthe des Condottieriweſens nahm jedoch die Neigung, Reiterſtatuen zu errichten, gleichzeitig mit dem Drang nach lebhafterer Bewegung derſelben, nachweisbar zu und wir ſehen darin ein neues Beiſpiel für den Zuſammenhang einer Zeitrichtung im Allgemeinen mit der gleichzeitigen künſtleriſchen Bewegung.

In Florenz beſchloſs man ſchon 1367 dem Condottiere der Republik Pietro da Farneſe ein ſteinernes Grabmonument mit ſeiner Reiterſtatue im Dom zu errichten. Dieſe Statue kam aber, wie es ſcheint, nie zur Ausführung, indem 1395 neuerdings beſchloſſen ward, daſs die Maler Agnolo Gaddi und Giuliano di Arrigo Peſelli die Reiterſtatuen des Pietro Farneſe und eines andern inzwiſchen verſtorbenen, um die Republik ſehr verdienten Generals, des Giovanni Aguto (John Hawkswood) über deren Gräbern malen ſollten, gleichſam als Programm einer ſpäteren Ausführung in Stein. 1436 erhält Paolo Uccello den Auftrag, das gemalte Reiterbild des Hawkswood an derſelben Stelle zu erneuern, und da dieſe Arbeit nicht befriedigte, muſste er ſie abermals ausführen. Ob die erſten Entwürfe zu dieſen Reiterbildern dieſelben bereits im Schritt darſtellten, iſt ungewiſs; jedenfalls zeigt das noch erhaltene Gemälde Uccellos dieſe Neuerung ziemlich geſchickt und naturgetreu durchgeführt, wie denn Paolo Uccello überhaupt vielleicht der erſte Künſtler war, der das Studium des Pferdes wieder wiſſenſchaftlich zu begründen ſuchte; ihm folgte 1455, alſo ſchon nach Donatello, Andrea del Castagno mit dem Reiterbild des Niccolò da Tolentino, das an der inneren Faſſadewand des Domes ein Gegenſtück zu Paolo Uccellos Gemälde bildet.

ſtatue des h. Martin an der Faſſade des Domes von Lucca; des Can grande Scaligero auf ſeinem Grabmonument zu Verona; des Bernabò Visconti von 1378 in der Brera zu Mailand. Man vergleiche dagegen die lebensvolle broncene Reiterſtatue des h. Georg auf dem Hradſchin zu Prag, welche 1372 von zwei Deutſchen gegoſſen wurde.

Digitized by Google

In Venedig wurde dagegen ſchon im Jahre 1405 das hölzerne Reiterbild des venetianiſchen Generals Paolo Savelli über deſſen noch gothiſchem Grab in S. Giovanni e Paolo, zwar noch ſteifbeinig, doch ſchon in ſchreitender Stellung und nicht ohne Kraft und Ausdruck, hergeſtellt, wie denn überhaupt auch ſpäterhin gerade das pferdeloſe Venedig an Reiterſtatuen ſein beſonderes Gefallen fand.

Alle dieſe Pferde ſind als Paſsgänger dargeſtellt, entſprechend einer damals in der Reitkunſt herrſchenden Geſchmacksrichtung.

Donatello war alſo keineswegs derjenige, welcher das Motiv des ſchreitenden Pferdes zuerſt in die ſtatuariſche Kunſt wieder einführte, wohl aber derjenige, welcher es wagte, ſtatt in Malerei oder Holz es in Bronce auszuführen, wovor man bisher, wenigſtens in Italien, zurückgeſchreckt war.

Dieſes wichtige neue Unternehmen, welches Donatello alſo mit der Reiterſtatue des Königs Alphons in Angriff genommen hatte, muſs wenigſtens auch ſo weit verwirklicht worden ſein, daſs dadurch ſein Name als Bildner broncener Reiterfiguren ſich weiter verbreitete.

Denn wahrſcheinlich in Folge davon erhielt er im Jahre 1444 vom Sohne des im Jahre vorher verſtorbenen venetianiſchen Heerführers Erasmo di Narni, genannt Gattamelata, den Auftrag, ein ehernes Reiterbild ſeines Vaters für den Platz vor S. Antonio in Padua herzuſtellen.

Indem Donatello dem Rufe folgte, beginnt abermals eine neue, äuſserlich wie ſtiliſtiſch feſt umgränzte Periode ſeines Wirkens. Doch ſcheint er zuvor noch in Florenz die Broncebüſte ſeines Auftraggebers, des jungen Giovan Antonio Gattamelata hergeſtellt zu haben, welche jetzt im Nationalmuſeum aufgeſtellt iſt. Er iſt bartlos, leiſe nach rechts geneigt, ſeine Bruſt von einem römiſchen Kriegermantel umhüllt und mit einem ovalen Bruſtſchild geſchmückt, auf dem in feinſtem Relief der von Amoren gezogene Wagen des Amor mit Psyche dargeſtellt iſt, ganz ähnlich wie auf einem der Rundmedaillons im Palazzo Medici, ſowie auf dem Helme des Goliath beim Broncedavid. Das Urbild war die mediceiſche Camee n. 21 in den Uffizien. Das kurze Haar dieſer Büſte iſt nicht ciſelirt, zeigt vielmehr noch den unmittelbaren Abdruck des Tonmodells.

Der Kopf ſchlieſst ſich in dem Ausdruck einer gewiſſen liebenswürdigen Melancholie, ſowie in der beſtimmten, ſcharf geſchnittenen Formen-

Digitized by Google

behandlung der Geſichtszüge einer anderen jugendlichen Porträtbüſte in Bronce, ſowie dem Broncedavid, beide im Nationalmuſeum, im Weſentlichen an, ſo daſs an Donatellos Urheberſchaft auch jener Büſte des jungen Gattamelatta nicht zu zweifeln iſt.

V. Donatellos Aufenthalt in Padua (1444—1454).

In der vorigen Epoche ſahen wir zunächſt Donatellos Hinneigung zur Antike, theils in Folge ſeines erneuten Aufenthaltes in Rom, theils aus Anlaſs der antiquariſchen Liebhabereien Coſimo de Medicis noch zunehmen, theilweiſe jedoch ſich zugleich aufs innigſte verſchmelzen mit ſeinem feinfühligen poetiſchen Realismus. Allmählig machte ſich aber auch ſeine dramatiſche Begabung, die bisher wenig Gelegenheit gefunden hatte, ihren ganzen Reichthum zu entfalten, unwiderſtehlich wieder Luft, ſelbſt an ſolchen Stoffen, welche ſich weniger dazu eigneten oder ſie doch nicht unmittelbar verlangten.

In Padua ſollte nun Donatello reichlich Gelegenheit finden, dieſe Seite ſeines Genies in ihrer ganzen poetiſch-künſtleriſchen Fülle zu offenbaren, während er zugleich die höchſte Aufgabe der ſtatuariſchen Kunſt, das Reiterbild, in glänzender und noch heute unübertroffener Weiſe löſte.

Erasmo di Narni, wahrſcheinlich nach ſeiner Mutter, Melania Gatelli, Gattamelata genannt, war nach ſeinen glänzenden Siegen am Comerſee und Etſch, durch welche er das Gebiet der Republik Venedig gegen die Lombardei hin bedeutend vergröſsert hatte, in Padua in den Ruheſtand getreten, wo er am 16. Januar 1443 am Schlagfluſs ſtarb. Das Berufungsſchreiben der Erben an Donatello nach Padua behufs Herſtellung einer Reiterſtatue des verſtorbenen Generals iſt nicht mehr erhalten, dagegen eine Rechtsentſcheidung vom Jahre 1453*), wodurch Gattamelatas Sohn und Erbe Giovanni Antonio angehalten wird, dem Künſtler nach Vollendung und Aufſtellung der Reiterſtatue ſeines Vaters 1650 Goldducaten als Honorar zu bezahlen. Hieraus geht hervor, daſs der venetianiſche Senat nicht den Auftrag zum Monument gegeben hatte,

*) Arch. stor. ital. Nuova serie. T. II. p. 15.

Digitized by Google

wie Vafari und Marino Sanudo angeben, obwohl er jedenfalls die Einwilligung zur Aufſtellung ertheilt hatte.

Donatellos Reiterſtatue verwirklicht in großartiger Weiſe das Ideal, wonach das 15. Jahrhundert bis dahin vergeblich gerungen hatte. Vollkommen erhalten, ſelbſt noch auf ihrem urſprünglichen, vom nämlichen Künſtler geſchaffenen Sockel, führt ſie uns das meiſterhaft gelungene Bild eines jener kühnen Miethgenerale in voller, wuchtiger Lebenskraft vor Augen. Auf gewaltigem, wuchtvoll ſtampfenden Streithengſt ſitzt, in auffallendem Gegenſatz dazu, die kleine, aber ſelbſtbewußte Geſtalt des Feldherrn, der mit impoſanter Ruhe und durchdringendem, ſtolz beherrſchenden Blick, den Commandoſtab gebietend erhebt. Die materielle Gewalt macht ſich hier völlig der geiſtigen Kraft dienſtbar. Der Bug des Pferdes, ſowie deſſen mächtig gewölbter Hals wird wohl bisweilen als zu coloſſal im Vergleich zum Ganzen getadelt; allein man berückſichtige auch die wuchtige Kraft der Schenkel, den ſtämmigen gedrungenen Bau der Beine und frage ſich, ob hier nicht eine beſtimmte, beſonders ſchwere Race dargeſtellt ſei, welche im 15. Jahrhundert, dem Zeitalter der hommes d'armes, bevorzugt ſein mochte. Faſt völlig übereinſtimmend ſind die wuchtigen Verhältniſſe des getreu nach einem lebenden Modell gebildeten andaluſiſchen Streithengſtes an der Reiterſtatue des großen Churfürſten von A. Schlüter. Nicht ohne Einfluß mögen auf die Bildung des paduaniſchen Pferdes die gedrungenen Körperformen, ſowie die Kopfwendungen der S. Marcopferde in Venedig geblieben ſein. Auf jeden Fall gelang es dem Künſtler, trotz der ſchweren Formen geſchmeidige, edle Contouren, volles Leben und ungeſtüme Kraft in ſeinem Streithengſt auszuprägen, welcher hierin dem faſt gezierten Pferde Verocchios an der Reiterſtatue des Bartolommeo Coleoni entſchieden überlegen iſt.

Das hölzerne Modell zum Erſteren, in der Sala della ragione zu Padua, iſt in ſeinen Formen nicht minder großartig.

Um dieſelbe Zeit begann man in der Kirche S. Antonio zu Padua das Pfeilerquadrat, welches die Kuppel trägt und an das ſich nach hinten die, von einem Umgang und Kapellenkranz umgebene, aus dem Zwölfeck gebildete Apſis anſchließt, mit prächtigen Chorſchranken aus weißem, ſchwarzem und rothem Marmor zu umgeben, vor welche nach dem Langhaus hin noch eine Vorhalle mit offenen Arkaden von der

Digitized by Google

Tiefe der Pfeilerbreite gelegt wurde. Zwei Triumphbögen überragten in der Mitte die Arkaden dieſer Vorhalle, ſowie die dahinter liegende Chorwand. Säulen und Pilaſter von elegenteſter Durchbildung gliederten ſowohl die Arkadenfront, wie die vordern und die ſeitlichen Chorſchranken und umſchloſſen Felder, die abwechſelnd mit Broncereliefs und Roſetten darunter, ſowie mit groſsen Vaſen in Relief geſchmückt waren. Auf den Attiken der Triumphbögen, wie auf den Geſimſen der Arkadenfront und der Chorwandungen ſollten Bronce- und Marmorfiguren, ſowie Candelaber emporragen.

Nicht minder reich mit plaſtiſchem Schmuck ſollte der noch romaniſche Altar inmitten des Chores bedacht werden.

Die Architecturtheile wurden ſeit 1443 von dem Bildhauer Bartolommeo di Domenico, d. h. Vellano mit einer Reihe anderer Steinmetze, darunter mehrere Florentiner, zur Ausführung übernommen, wahrſcheinlich nach Donatellos Angaben, vor deſſen Auftreten in Padua nur erſt ſchüchterne Annäherungsverſuche an die Formen der Renaiſſance-Architektur gemacht worden waren, wie z. B. in dem Grabmal des Rafaello Fulgoſo vom Jahre 1427 in S. Antonio, während an jenen Chorſchranken ſchon eine fein gegliederte, edelproportionirte Frührenaiſſance erſcheint, die allerdings neben durchaus florentiniſch-donatelliſchen Formen merkwürdigerweiſe auch ſchon einen gewiſſen lombardiſch-venetianiſchen Anſtrich hat, weſswegen zu vermuthen iſt, daſs auch noch locale Einflüſſe neben Donatellos Angaben auf den Plan einwirkten*).

Urkundlich nachweisbar wurde dagegen der gröſsere Theil des plaſtiſchen Schmuckes, ſowohl der Loggia, wie der Schranken und des Altars an Donatello übertragen, und zwar:

Die Broncestatuen des h. Prosdocimus und des h. Ludwig, ſowie ein Chriſtus am Kreuz, als Bekrönungen der Attika des Eingangsbogens der Loggia. Auf dem Geſims des Hauptaltars wurden ferner fünf Broncestatuen des Donatello, eine ſitzende Jungfrau mit dem Kinde in der Mitte, zu ihrer Seiten S. Francesco und S. Antonio, S. Daniel und S. Juſtina aufgeſtellt, während auf der Vorder- und Rückſeite des Altarblattes je ein Relief des Eccehomo, umgeben von je zwei Ge-

*) Ueber die einſtige Geſtalt des Chorbaues in S. Antonio ſiehe Gonzati, La basilica di S. Antonio. Padova 1852, I., p. 67.

Digitized by Google

ſchichten in Broncerelief, aus dem Leben des h. Antonius, ſowie je zwei Evangeliſtenſymbole, ebenfalls in Broncerelief, ihren Platz fanden. Die Rückſeite des Altartiſches ſchmückte ferner eine Grablegung Chriſti in Thon, von M. 1.30 Höhe und M. 1.45 Breite, ebenfalls von Donatello. Endlich waren zwölf Reliefs mit muſizirenden Kindern, gleichfalls von Donatello und ſeinen Schülern, an den Seiten des Altarſockels, an den Pilaſtern der Eingangsbögen der Loggia und des Chores angebracht, wogegen die oberen Felder der Chorſchranken zwiſchen den Pilaſtern mit zwölf broncenen Darſtellungen aus dem alten Teſtament, ſehr ſchwachen Werken von Donatellos Schüler, dem ſchon erwähnten Bartolommeo Vellano geſchmückt wurden.

Leider ſind ſpäter dieſe Arbeiten Donatellos zerſtreut und zum groſsen Theil an unpaſſender Stelle und in ſchlechtem Lichte angebracht worden.

Die alte Loggia vor dem Chor, ſowie der alte Altar wurden zerſtört und letzterer 1652 durch einen andern erſetzt, an welchem nur ein Theil der erwähnten Figuren und Reliefs des Donatello angebracht wurde, und zwar an der Vorderſeite des Altartiſches ein Broncerelief des Ecce homo, eingefaſst von zwei Szenen aus der Wunderthätigkeit des h. Antonius; ferner zu beiden Seiten des Altares auf eigenen Poſtamenten, die mit erſterem durch Balluſtraden verbunden ſind, die Statuen des h. Ludwig und Prosdocimus, endlich an ihren Sockeln, ſowie an den Seiten des Altartiſches acht Kinderreliefs.

An der Innenſeite der noch erhaltenen ſeitlichen Chorſchranken ſind ferner die vier Broncereliefs der Evangeliſtenſymbole von Donatello eingelaſſen.

Eine zweite Gruppe donatelliſcher Werke, nämlich der Gekreuzigte und die vier übrigen Bronceſtatuen wurde, für das Auge ſchwer erkennbar, in den hohen und dunklen Niſchen eines mächtigen, überladenen Barokaltares im Hintergrunde des Chores untergebracht.

Der Ueberreſt von Donatellos Werken fand endlich eine ebenſo unvortheilhafte Unterkunft an dem von G. Campagna errichteten Sakraments-Tabernackel, welcher im Jahre 1651 vom Chor in die 1455 errichtete Familienkapelle des Gattamelata verſetzt wurde. An der Front des Altartiſches wurde der von den Engeln beweinte Chriſtus, umgeben von zwei Reliefs aus dem Leben des h. Antonius eingelaſſen, an den Seiten die vier übrigen Kinderreliefs.

Digitized by Google

Betrachten wir nun diese Werke nach ihrem inneren Zusammenhang, ohne Rücksicht auf ihre jetzige unpassende Vertheilung.

Die sieben Broncestatuen schliessen sich in ihrer Behandlungsweise unmittelbar den Figuren von Heiligen und Aposteln an, welche Donatello in Florenz für die Sakristei in S. Lorenzo ausführte, sowie insbesondere der gleichzeitig entstandenen Figur des h. Ludwig von Toulouse in S. Croce. Nur dass die Figuren in Padua noch um einen Grad flotter und flüchtiger durchgeführt sind.

Der Stil der Thonplastik, welcher schon dort im Gegensatze zu seinem früheren scharfen Marmor- und Ciselirstil in weicheren volleren Falten und runden Formen hervortrat, macht sich auch in diesen Statuen sichtlich geltend; auch scheint der Künstler eine nachträgliche Ciselirung hauptsächlich nur auf die Köpfe und das Beiwerk, nur wenig oder gar nicht dagegen auf die Gewandung verwendet zu haben. Er modellirte die Statuen in Thon, Glockengiesser besorgten ihm den Guss und damit war er so ziemlich fertig. Zu diesem Vorgehen nöthigte ihn auch die Massenproduction, welche man in Padua von ihm verlangte, zufrieden mit Allem, was er lieferte, weshalb er auch nachmals froh war, mit heiler Haut von den ‚Fröschen' in Padua (weil die Gegend sumpfig ist) losgekommen zu sein, wo er fast an einer schweren Krankheit gestorben wäre. Er zog, wie er sich äusserte, den Tadel der Florentiner dem Lobe der Paduaner vor, weil jener ihn stets zu neuen Studien anspornte, dieses ihn nachlässig machte.

Dieselbe Verwandtschaft wie in technisch-stilistischer Hinsicht zeigen die Statuen von Padua auch in der geistigen Auffassung mit den eben erwähnten florentinischen Arbeiten. Die Antike ist fast vollständig in den Hintergrund getreten, die naturalistisch-malerische Auffassung herrscht in der Drapirung — bei einem entschiedenen Streben, sogar den Gewandstoff zu charakterisiren, — wie in der Bewegung der Figuren vor, in denen der Künstler möglichste Natürlichkeit und Mannigfaltigkeit mit Ausdruck und interessanter Motivirung zu vereinigen suchte, — was ihm freilich hier nicht überall gelang. Diese Statuen zeigen nicht mehr das Theatralische seiner Campanilefiguren, sind dafür aber auch weniger klar gegliedert und ersticken zum Theil fast in der Schwere der Gewandung. Dies gilt besonders von dem h. Prosdocimus, einem würdigen Greisen, der sich in sein bauschiges Bischofsgewand so einwickelt, dass die Silhouette darunter leidet, obwohl bei

Digitized by Google

näherer Betrachtnng die Figur reich an innerem Leben und Bewegung erſcheint. Trefflich ciſelirt iſt die Vaſe, welche er mit der Rechten vor ſich hält, um eine Taufe vorzunehmen, ebenſo die Krümmung ſeines Biſchofsſtabes. Der h. Ludwig zeigt ſich in der Stiliſirung des Gewandes, wie in der Stellung als ziemlich verwandt ſeiner gleichnamigen Statue in Florenz, wenn auch die Köpfe und die einzelnen Gewandmotive durchaus verſchieden ſind. Aehnlich behandelt ſind auch die übrigen Figuren, in würdiger, feierlicher, wiewohl bewegter Haltung und reichem Faltenwurf, beſonders ausgezeichnet ſind ſie durch den Ausdruck der immer individuell gehaltenen Köpfe. Dieſs gilt zumal von der Madonna. Auch in Chriſtus am Kreuz übertrifft der edle, feine Ausdruck des Kopfes beiweitem den ſeines früheren Holzchriſtus, ebenſowie der Körper des erſteren eine weitaus vollkommenere Durchführung der Muskulatur, zumal an der Bruſt zeigt, wogegen dem holzgeſchnitzten Chriſtus mehr Groſsartigkeit und wuchtige Kraft innewohnt. In den vier Reliefs, welche Wunder des h. Antonius zum Gegenſtande haben, hat Donatello dagegen in vollen Accorden jene Tonart ſeines reichbegabten Genius ausklingen laſſen, welche er bis dahin nur erſt einigemale anzuſtimmen Gelegenheit gefunden hatte.

Es iſt dies die dramatiſch-realiſtiſche Handlung in Relief, die ſeiner Geiſtesrichtung in dieſem Abſchnitte ſeines Lebens, wie ſich ſelbſt aus den gleichzeitigen Statuen erkennen läſst, gerade am meiſten entſprach.

In dieſen Reliefs erweiſt er ſich, wie ich ſchon früher andeutete*), als der eigentliche dramatiſche Dichter des italieniſchen Quattrocento, das in allen Hinſichten einen ſo hochdramatiſchen Inhalt an Ereigniſſen wie Charakteren beſaſs, ohne daſs doch die in claſſiſcher Gelehrtheit verſunkene Dichtung damaliger Zeit die Aufgabe erfaſst hätte, dieſer geiſtigen Strömung entſprechenden künſtleriſchen Ausdruck zu verleihen. Donatellos zugleich unbefangen beobachtender, lebhaft und kräftig empfindender und unerſchöpflich geſtaltender Geiſt füllte dieſe Lücke der Literatur in ſeiner Weiſe aus, obwohl die Stoffe, welche er dramatiſch zu beleben wuſste, keineswegs immer an und für ſich einen dramatiſchen Gehalt zu beſitzen ſchienen, wie z. B. gerade die Legenden des h. Antonius.

Erſt ſpäter fand dieſe dramatiſche Auffaſſungsweiſe in der Kunſt eine weitere Ausbildung durch eine Gruppe von florentiniſchen und umbro-

*) S. 136 meiner Schrift: Donatello 1875.

Digitized by Google

florentinischen Malern, wie Sandro Boticelli, Filippino Lippi, Piero della Francesca, Luca Signorelli, und wenn dieselben hiezu in erster Linie wohl auch ebenso wie Donatello durch ihre besondere ursprüngliche Begabung, die einmal im Zeitalter lag, veranlafst wurden, so blieben sie andererseits gewifs auch nicht unberührt von der Einwirkung, den Donatellos Werke dieser Gattung, deren er ja auch in Toscana hinterliefs, ausüben mufsten. Unter Donatellos Zeitgenossen finden wir Aehnliches nur von Andrea del Castagno angestrebt, welcher das erste, individualisierte und dramatisch bewegte h. Abendmahl schuf. Paolo Uccellos Anläufe in dieser Richtung werden durch kein entsprechendes, ursprüngliches Empfinden getragen und erstickten in den mühsamen, damit verbundenen Studien, sowie in seiner Unbeholfenheit. Masaccios und Filippo Lippis Darstellungen von Handlungen zeigen mehr epische Ruhe als dramatische Bewegtheit, obschon im Uebrigen diese Maler, besonders Fra Filippo Lippi manche Berührungspunkte mit Donatello in der Gewandbehandlung, plastischen Rundung etc. aufweisen.

Erst durch Raphael und andere Cinquecentisten erlangt dieser dramatische Realismus, den wir zuerst bei Donatello so entschieden durchgeführt finden, auch formell seine höchste Ausbildung, während Michelangelos Darstellung bewegter Handlung mehr an Signorellis dynamische Dramatik anknüpft.

Das erste dieser Reliefs, welche bei einer Höhe von M. 0,57 eine Breite von M. 1,22 haben, stellt die Geschichte des Geizhalses dar, nach dessen Tode an Stelle seines Herzens ein Stein gefunden wurde, während sein Herz in seiner Geldkiste lag. Eine reiche Architekturperspective in Flachrelief füllt, wie auf dem Relief des Taufbrunnens von Siena, den Hintergrund aus und liefert den deutlichen Beweis dafür, dafs Donatello selbst im Stande war, eine solche zu erfinden und zu construiren und es unbegründet ist, anzunehmen, der damalige Anfänger in der Architectur, Michelozzo, habe ihm die Perspektive auf dem Sieneser Relief construirt *). In der Architectur, wie in der Gruppirung der zahlreichen Menschen im Vordergrunde ist eine Dreitheilung bestimmt durchgeführt, ohne dafs deshalb eine monotone Gleichmäfsigkeit oder Symmetrie entstünde. Vielmehr bewegt sich der Künstler innerhalb dieses Rahmens mit

*) Wie Schmarsow annimmt.

Digitized by Google

grofser Freiheit, indem er die Bewegung und Stellung der einzelnen Figuren malerisch und natürlich, mehr nur nach dem Massengleichgewicht ordnet. Im Mittelpunkt sehen wir im Vordergrund die Hauptscene vor sich gehen. Der Leichnam liegt auf einer Bahre, Antonius steht davor und verkündet den wunderbaren Thatbestand, welchen ein Anatom eben durch Oeffnen der Leiche festgestellt *). Zu beiden Seiten der Mittelgruppe wirft sich eine zahlreiche Volksmenge erstaunt und ergriffen von dem Wunder vor dem Heiligen auf die Kniee, ihn preisend und verehrend; ein Mann, der, wie es scheint, bisher ungläubig war, hält die Hand sinnend vor sein Haupt, auf das Wunder hinweisend. Andere stehen weiter hinten und neigen sich vor, um das Wunder zu sehen, andere haben sich zu dem Behufe auf einen Sockel gestellt. Ganz rechts sehen wir als Seitengruppe fliehende, erschreckte Kinder und Frauen, während ein Mann mit einem Stab näher schreitet, um sich durch eigenen Augenschein erst von dem Ereignis zu überzeugen. Auf der linken Seite bildet sich eine andere Gruppe um den Geldkasten des Geizigen, aus welchem ein bärtiger Mann eben das Herz herauszieht, während andere sinnend dabei stehen. Ganz im Hintergrunde sieht man noch Chorknaben mit Kerzen und einer Kirchenfahne die Trauerprozession eröffnen.

Alle Bewegungen sind ungemein lebendig und ausdrucksvoll, die Ausführung sehr sorgfältig und glatt, im Gewand selbst etwas kleinlich, was wohl auf die Mithilfe verschiedener Schüler Donatellos zurückzuführen ist, welche an einem Pfeiler ihre Namen „S. di Piero und die Seinigen, sowie Ser Antonio di Giovanni von Siena und die Seinigen" eingravirt haben.

Auf dem zweiten Relief, welches eine noch mannigfaltigere Perspective von Häusern, Loggien und im Vordergrund einen grofsen Hof zeigt, sehen wir den Heiligen den Fufs des Jünglings wieder heilen, welchen dieser, aus Reue darüber, seine Mutter im Zorne getreten zu haben, sich abgehauen hatte. Hier hat Donatello der gläubigen Ekstase, welche sein Wunder in der nächsten Umgebung erweckt, noch ein wirksames Relief durch mehrere gleichgültige Personen gegeben, welche der Scene beiwohnen und den Eindruck der Lebenswahrheit des Ganzen erhöhen.

Das dritte Relief (jetzt in der Sakramentskapelle) stellt das Wunder

*) Vielleicht ein Motiv aus dem Secirsaal der paduanischen Universität.

Digitized by Google

S. Antonius heilt den abgehauenen Fuss eines Jünglings.

Broncerelief in S. Antonio zu Padua.

Nach der Original-Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

dar, wie ein Maulthier trotz langen Hungerns ſich vor der Hoſtie verbeugt, welche S. Antonius trägt, wodurch die Ungläubigen von Rimini bekehrt wurden. Die ganze Scene ſpielt ſich in den drei Seitenkapellen einer Kirche ab, die mit Tonnengewölben bedeckt ſind und an deren Stirnwänden cannellirte Pilaſter das Gurtgeſims tragen, während in den Zwickeln fliegende Genien mit Fackeln und Poſaunen, an den involutirten Schluſsſteinen der Bögen kleine Putten angebracht ſind. In der mittleren Kapelle findet das Wunder ſtatt, während auf beiden Seiten das Volk theils ſtaunend, ehrerbietig und andächtig der Scene beiwohnt, zum Theil ſich auch ungeſtüm herbeidrängt, auf Sockel tritt, ſich an Säulen ſchmiegt, um beſſer zu ſehen. Letztere Motive gemahnen ſchon an Aehnliches auf Raphaels Fresken in den vatikaniſchen Stanzen. Die Köpfe, die Bewegungen der Muskulatur der nackten Theile ſind durchwegs von groſser, zum Theil claſſiſcher Schönheit, das Gewand iſt auch hier etwas faſerig, hart und kleinlich im Faltenwurf, was wiederum der Ausführung von Gehülfen zuzuſchreiben iſt.

Das vierte Relief ſtellt endlich die Scene dar, wie der Heilige einem Kinde die Sprache verleiht, um für die Unſchuld ſeiner Mutter Zeugnis abzulegen, welche ihr eiferſüchtiger Mann anklagte, jenes Kind im Ehebruch empfangen zu haben.

Wenn auch, wie Gonzati mit Recht rügt, die Hauptſcene etwas undeutlich iſt, indem das Kind vom h. Antonius gehalten und von der Mutter in Empfang genommen wird, ohne daſs es irgend welche Geſte des Sprechens macht oder etwa auf den Vater hinweiſe, ſo ſtellt das Relief doch ein prächtiges Genrebild aus dem italieniſchen Volksleben jener Zeit dar, das reich an einzelnen charakteriſtiſchen und ausdrucksvollen Geſtalten und Gebärden, ſowie lebendigen, und künſtleriſch ſchönen Bewegungsmotiven iſt. Man meint ein Freskobild des Ghirlandajo in Broncerelief übertragen vor ſich zu ſehen, wie denn in der That dieſes Letztere weder an Feinheit noch Anmuth der Formen den vierzig Jahre jüngeren Fresken Ghirlandajos in S. N. novella irgendwie nachſteht.

Allerdings hat Donatello, da er doch glaubte, das Thema nicht recht deutlich zum Ausdruck bringen zu können, hier den dramatiſchen Impuls, der die übrigen Reliefs dieſes Cyclus durchdringt, durch ein ruhigeres Tempo erſetzt. Die Verwunderung und Neugierde ſind hier die Haupttriebfedern der einzelnen Figuren, welche ſich uns, ohne beſondere Auf-

Digitized by Google

regung, in liebenswürdiger und behaglicher Weiſe als intereſſante Exemplare paduaniſcher Frauen und Jünglinge darſtellen.

Auch hier findet die Scene in einem dreitheiligen Architecturrahmen ſtatt, in welchem der Meiſter die ſchwierigſten Aufgaben der Perſpective und der goldſchmiedartigen Ciſelirkunſt in flachem, zeichnungsartigen Relief löste. Den Mittelpunkt der Figurengruppen bilden S. Antonius und die Mutter, jenem ſchlieſsen ſich nach links die männlichen, dieſer die weiblichen Zeugen und Zuſchauer an. Unter den ſoviel als möglich nackt gehaltenen Männern und Jünglingen gibt es prächtige, trotzige Renaiſſancegeſtalten mit ihren geſpreizten, koketten Stellungen, neben denen man einzelne kleine Fehler in der Zeichnung oder Verkürzung kaum bemerkt. Nicht minder anziehend ſind die Frauengruppen, wenn auch hier die feinfältelige Gewandung etwas unruhig und verwirrend wirkt.

Wie fein iſt die gefchmeidige Anmuth und auch Geziertheit des weiblichen Körperbaues und ſeiner Bewegungen hier im Gegenſatze zu den ſehnigen, trotzigen Geſtalten der Jünglinge dargeſtellt. Anmuthige Köpfe auf ſchlanken Hälſen, zierliche elaſtiſche Geſtalten mit faſt mageren Armen in engen Aermeln, aber vollen, ſtrotzenden Brüſten bilden hier den ächt italieniſchen, ja florentiniſchen Typus des Weibes, den Donatello bevorzugte. An einer der weiblichen Figuren dieſes Reliefs (am Rande des Mittelfeldes, rechts) meint man ſowohl in der Bildung der Brüſte, wie in der geſenkten Kopfhaltung und in der Hals- und Nackenlinie eine gewiſſe Verwandtſchaft mit der Nymphe auf der Broncefchale von Caſa Martelli wahrzunehmen, wodurch in Bezug auf Letztere Donatellos Urheberſchaft eine weitere Beſtätigung findet.

Auffallend ſind an allen dieſen Reliefs aus dem Leben des h. Antonius die vorherrſchend geſtreckten Verhältniſſe der Figuren, welche wir nachmals als eine typiſche Eigenſchaft der paduaniſchen Schule finden, die ſich von da auch nach Venedig, der Lombardei, ſowie nach Ferrara verpflanzte. Daſs Donatello ſie nicht von Squarcione oder Mantegna entlehnt haben kann, ſondern vielmehr der umgekehrte Fall anzunehmen iſt, ergibt ſich aus chronologiſchen Gründen.

Wodurch aber Donatello zu dieſer Aenderung ſeines Stiles in Padua, die er fortan in allen ſeinen ſpäteren Werken beibehielt, veranlaſst wurde, iſt uns unbekannt. In hervorragendem Grade findet man dieſe Eigenthümlichkeit auch an dem Terracottarelief der Madonna mit Heiligen in

Digitized by Google

Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck.

Der todte Christus von zwei Engeln beweint.

Broncerelief in S. Antonio zu Padua.

Nach der Original-Aufnahme v. Fratelli Alinari, Florenz.

Digitized by Google

der Kirche der Eremitani zu Padua, von Giovanni da Piſa, einem Schüler Donatellos, der ihm bei der Ausarbeitung der paduaniſchen Reliefs zur Seite ſtand.

Dieſe nämlichen ſchlanken Verhältniſſe erſcheinen beſonders deutlich auch in Donatellos Broncerelief des im Grabe aufgerichteten Leichnams Chriſti, mit zwei trauernden Engeln zu beiden Seiten, welche das Bahrtuch hinter ihm emporhalten. Der paduaniſche Stil Donatellos in dieſem Relief tritt beſonders ſcharf hervor, wenn man es mit dem Marmorrelief im Kenſington-Muſeum vergleicht. An Stelle der breiten, weichen und doch kräftigen und beſtimmten Modellirung, die geradezu an griechiſche Kunſt erinnert, finden wir auf dem Relief von Padua eine magere, ſcharfe Ausbildung der Musculatur und des Knochenbaues, wie ſie Donatello in dem Maſse kaum in ſeiner realiſtiſchen Jugendepoche ausführte. Damals liebte er zwar auch in gewiſſen Geſtalten (Johannes dem Täufer, Magdalena) die äuſserſte Hagerkeit der Aſkeſe darzuſtellen und dabei ſein anatomiſches Wiſſen zu entfalten, immerhin aber lieſs er damals die einzelnen Sehnen, Muskeln und Knochen mehr nur durch die Epidermis durchſchimmern. An dem Ecce homo in Padua aber vermeinen wir faſt einen der Haut entblöſsten Cadaver vor uns zu ſehen, ſo ſcharf treten die einzelnen ſtructiven Theile des Körpers ſelbſtändig hervor. Dabei iſt ein bewundernswerthes Studium der Functionen dieſer Theile und ihrer daraus erfolgenden Anſpannungen und Anſchwellungen wahrzunehmen. Dieſe Behandlungsweiſe beſtätigt unſere Vermuthung, daſs Donatello in Padua, der berühmten Univerſität, wo gerade die Anatomie des menſchlichen Körpers mit Eifer am Leichnam erforſcht wurde, am anatomiſchen Unterricht theilgenommen und durch wirkliche Sectionen ſeine Kenntniſſe des menſchlichen Körpers zu vertiefen geſucht habe, welche er früher wohl nur am lebenden Modell, ſowie an der Antike ſammelte. Dieſe wiſſenſchaftlichen Studien der Anatomie führten bei ihm in Padua eine gewiſſe Trockenheit und Schärfe der Modellirung herbei, während bei Michelangelo daſſelbe Studium eine herculiſche Uebertreibung des Muskelſpieles veranlaſste. Auch der Kopf Chriſti am Broncerelief von Padua iſt von einer gewiſſen herben Bitterkeit und Zerknirſchtheit des Ausdruckes, welche ſich am Chriſtuskopfe des Marmorreliefs noch nicht findet, der vielmehr eine trotzige Melancholie, ähnlich dem älteren Chriſtus von Holz ausſpricht. Es iſt, als ob die Reſignation des Greiſenalters

Digitized by Google

Donatellos Phantaſie beim Schaffen des Ecce homo in Padua ebenſo beſtimmt habe, wie ſeine volle Manneskraft an dem Chriſtus in London zum Ausdruck gelangt. An Adel und Durchgeiſtigung des Ausdruckes ſteht der Paduaner Ecce homo jedoch beinahe höher.

Auch in ſeinen Putten und Kindern gab Donatello in Padua die feiſte Gedrungenheit ſeiner von römiſchen Vorbildern beeinflufsten Putten der dritten und vierten Periode wieder auf und bevorzugte ſchlanke, geſtreckte Verhältniſſe, ohne jedoch dabei ins Magere zu gerathen. Man wird in ſeinen Putten jetzt an Luca della Robbias Auffaſſungsweiſe und Behandlung erinnert; nicht nur treten ſie auch bei Donatello jetzt runder und freier aus dem Hintergrunde heraus, als z. B. an ſeinen Engelreliefs in Prato und Florenz, ſondern auch in ihren Bewegungen äufsert ſich eine gewiſſe abſichtliche Eleganz, vermöge deren, ähnlich wie bei Luca della Robbia, die gewählten und ruhigen Stellungen antiker Statuen von ausgewachſenen Menſchen hier auf Kinder übertragen erſcheinen. Die Ausgelaſſenheit und Urwüchſigkeit der früheren Putten Donatellos näherte ſich trotzdem weit mehr der wirklich antiken Auffaſſung dieſer ſchalkhaften Weſen. Auch im Faltenwurf ſeiner Kinder erſcheint Donatello jetzt gewählter und conventioneller als früher, wovon allerdings Manches der Ausarbeitung durch Schülerhände zuzuſchreiben ſein mag, wogegen die Compoſitionen, alſo auch die Motive und Verhältniſſe doch jedenfalls vom Meiſter ſelbſt herrühren.

Das Terracottarelief, die Grablegung Chriſti von Donatello, welches jetzt über dem hinteren Durchgang des Chores in S. Antonio zu Padua, ebenfalls in ſehr ſchlechtem Lichte angebracht iſt, bildet eines der ſchönſten Beiſpiele einer Reihe von Reliefs, in denen theils Donatello ſelbſt, theils Schüler und Nachahmer desſelben den nämlichen Gegenſtand auf ähnliche Weiſe behandelten. Auch wurde der von ihm ſtammende Compoſitionstypus dieſes Gegenſtandes noch lange, zumal in Padua und Venedig beibehalten. (Unter andern von Andrea Riccio an ſeinem Broncekandelaber in S. Antonio zu Padua, ſowie von Dentone auf einem Marmorrelief in S. M. della Salute zu Venedig.)

Donatellos Behandlung der Grablegung ſchlieſst ſich zwar im Weſentlichen an die hergebrachte Anordnung an, wie ſie beſonders von Giottos Schule häufig angewendet wurde, indem auch noch bei ihm ein Sarkophag der Länge nach die Mitte des Bildes einnimmt und Chriſti Anhänger

Digitized by Google

Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck.

Musicirende Engel.

Broncerelief in S. Antonio zu Padua.

Nach der Original-Aufnahme v. Fratelli Alinari, Florenz.

Digitized by Google

Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung in Innsbruck

Christi Grablegung.

Vergoldetes Terracottarelief in S. Antonio zu Padua.

Nach der Original-Aufnahme v. Fratelli Alinari, Florenz.

Digitized by Google

unter lebhaften Schmerzbezeugungen deſſen Leichnam hineinlegen. Ja ſelbſt die Frauen, welche ſich die Haare raufen, und Andere, welche die Hände jammernd erheben, finden ſich, einer noch heute in Italien herrſchenden Volksſitte entſprechend, ſchon auf den Darſtellungen des 14. Jahrhunderts *). Was aber Donatellos Compoſitionen von dieſen hauptſächlich unterſcheidet, das iſt, abgeſehen von der feineren Formendurchbildung bei ihm, der geſteigerte dramatiſche Affect, der ſich in einer höchſt ausdrucksvollen und energiſchen Mimik kundgibt; ferner eine ſichtliche Anlehnung an die antike Ausdrucksweiſe des Schmerzes und der Trauer. Nicht bloſs die ſtille, edle, gedankenvolle Trauer ſtehender Figuren, wie ſie häufig griechiſche Grabreliefs zeigen, nicht bloſs die zuſammengekauerten, in ihrem Schmerz ganz verſenkten und ſtill brütenden Figuren, wie wir ſie zumal an römiſchen Sarkophagen im Vordergrund der Scene zu ſehen gewohnt ſind, ſondern beſonders auch die wild mit beiden erhobenen Händen unter Geſchrei die Haare zerraufenden, oder mit ſtürmiſcher Bewegung ihre Arme in die Luft werfenden antiken Klageweiber hat Donatello in die Beſtattung Chriſti aufgenommen und darin unter ſeinen Zeitgenoſſen und Nachfolgern vielfach Nachahmung gefunden **). Was nun im Uebrigen die Behandlung dieſes Gegenſtandes durch Donatello betrifft, ſo ſind noch einige Lieblingsmotive desſelben dabei hervorzuheben. So beſonders die groſsartige Scene der in Ohnmacht fallenden Maria, ferner die Innigkeit des Schmerzes derer, welche ſich über den Sarkophag mit der Leiche beugen. Endlich die mit liebevoller Sorgfalt gepaarte Anſtrengung der kräftigen Männer, welche die Leiche in den Sarg heben; ein in verſchiedenen Hinſichten überaus lohnendes künſtleriſches Motiv, deſſen Werth Donatello vollkommen erkannte. Er bereitete ſomit auch die höchſten künſtleriſchen Gedanken, die in dieſem Stoffe liegen, für die vollendete Darſtellung vor, welche dieſelbe durch die Meiſter des 16. Jahrhunderts, Raphael an der Spitze, fanden.

Auſser dem Terracottarelief in Padua findet ſich noch eine aus S. Giovanni in Verdara zu Padua ſtammende Broncetafel, welche denſelben

*) Z. B. auf Puccio Capannas Darſtellung in der Unterkirche von S. Francesco in Aſſiſi.

**) Wir erinnern, abgeſehen von zahlreichen oberitalieniſchen Behandlungen dieſes Gegenſtandes, auch an das Marmorrelief des Verocchio, welches den Tod der Francesca Tornabuoni darſtellt.

Digitized by Google

Stoff ähnlich behandelt, in der S. Marcobibliothek in Venedig, doch nur von einem Nachahmer, vielleicht A. Riccio; im Kenſington Muſeum eine ähnlich aufgefaſste Pietà; ferner ein wunderſchönes, beſonders vom Studium der Antike erfülltes Relief in der Ambraſer Sammlung zu Wien*), welches auch in der correcten Durchbildung der einzelnen Geſtalten, ſowie in der Compoſition das Paduaner Relief übertrifft.

Was endlich die vier Broncereliefs von Evangeliſtenſymbolen von 60 Cm. im Quadrat betrifft, ſo ſtellen dieſelben Meiſterwerke edler ornamentaler Stiliſirung und vollendeter techniſcher Durchführung dar; beſonders fein und künſtleriſch vollendet iſt der Engel. Auch an ihnen wie an den zehn Kinderreliefs waren ihm zahlreiche Schüler, beſonders als Ciſeleurs behilflich**).

Den Guſs ſeiner Broncewerke für S. Antonio, der durchwegs ſehr gelungen iſt, führte der erfahrene Vicentiner Glockengieſser Andrea delle Caldiere (der Keſſel-Andreas) aus, der ihm jedenfalls dadurch Verlegenheiten erſparte.

Die übrigen Werke, welche nach Vaſari Donatello in Padua ausführte, und zwar ein h. Sebaſtian in Holz ſowie ein Marmorrelief der Madonna für das Kloſter der Eremitanerinnen, ſind nicht mehr erhalten oder wenigſtens jetzt verſchollen†).

Während ſeines paduaniſchen Aufenthaltes erhielt Donatello auch noch Aufträge für verſchiedene Städte Oberitaliens und der Romagna, wohin ſein Ruhm von Padua aus drang. Im Jahre 1450 lud ihn der Markgraf Ludovico Gonzaga nach Mantua ein, um dort das Grabmal des h. Anſelmus herzuſtellen, wovon er jedoch nur das Terracottamodell lieferte††).

---

*) Auch an dem Sockel des Broncethürchens in der Akademie von Venedig befinden ſich eine Grablegung und Pietà in Donatellos Compoſitionsweiſe. Trotzdem halten wir dieſe dem Donatello allgemein zugeſchriebene Arbeit nicht für ſein Werk, ſondern nur für ein Schulwerk, das wir am eheſten dem Andrea Riccio zuſchreiben möchten.

**) Auſser dem ſchon genannten Giovanni da Piſa noch Antonio da Chellino von Piſa, ferner Francesco del Valente, Niccolo Dipintor (Maler) und Urbano da Cortona, derſelbe, von welchem die ſechs Reliefs aus dem Leben der Maria zu beiden Seiten des Einganges in den Dom von Siena ſind, in denen ſich bereits Donatellos Einfluſs zeigt.

†) Ueber Donatello in Padua ſind die wichtigſten Werke: Gonzati, La basilica di S. Antonio di Padua. — Padua 1852. Ferner W. Bode, Donatello in Padua. Paris, Rothſchild 1885.

††) Semper, Donatello 1885, p 287. Reg. 100.

Digitized by Google

Im Jahre 1451 folgte er, vielleicht nicht ungern, indem damals gerade Florenz im Kriege mit Venedig lag und alle Florentiner bis zum 1. Juni 1451 das venetianiſche Gebiet räumen ſollten, einem Rufe nach Modena, wo die Stadtgemeinde beſchloſſen hatte, dem im September 1450 mit der Herzogswürde bekleideten Borſo d'Eſte von Ferrara eine Marmorſtatue zu errichten zum Dank für die Ermäſsigung der Steuern. Donatello rieth jedoch der Gemeinde, lieber eine broncene Reiterſtatue des Herzogs herſtellen zu laſſen, die ihm darauf auch in Auftrag gegeben wurde. Bis Sommer 1452 finden wir Donatello mit den Vorbereitungen zu dieſer Statue beſchäftigt, wofür er monatlich 25 Ducaten bezog *).

Anfang 1453 befindet er ſich wieder in Padua mit der Vollendung der Statue des Gattamelatta beſchäftigt und verſpricht, von Modena aus gemahnt, demnächſt wieder dorthin zurückzukehren und die begonnene Arbeit zu vollenden, was jedoch nie geſchah.

Während er in Modena und Mantua beſchäftigt war, wurde er im Jahre 1451 auch nach Ferrara berufen, um zwei Florentiner Bildhauern, Antonio di Criſtofano und Niccolò Baroncelli, welche die broncenen Reiterbilder der Herzöge Niccolò und Borso von Eſte in Ferrara herſtellen ſollten, Rathſchläge zu ertheilen. Die Statuen wurden ausgeführt und auf dem Hauptplatze von Ferrara aufgeſtellt, leider aber im vorigen Jahrhundert durch die Franzoſen eingeſchmolzen. Dieſe gleichzeitig mit ſeinem Gattamelata in Modena und Ferrara entſtandenen broncenen Reiterbilder, deren Ausführung theils ihm ſelbſt, theils florentiniſchen Schülern von ihm, unter ſeiner Aufſicht, wenn auch nicht Leitung, übertragen wurden, ſind ein in die Augen ſpringender Beweis ſowohl für den Ruhm, den er als Reiterbildner damals bereits in Italien genoſs, als auch für die ſchnell um ſich greifende Mode, ſolche Reiterbilder zu errichten.

Während ſeines paduaniſchen Aufenthaltes hat Donatello endlich auch die Holzſtatue des Täufers für die Kapelle der Florentiner in der Kirche der „Frari“ zu Venedig ausgeführt**).

Dieſe Statue zeigt den Heiligen mit dem Fell bekleidet, über welches

*) Campori: Gli artisti negli Stati Eſtensi. p. 185.

**) Da die Florentiner im Jahre 1435 vom venetianiſchen Senat die Erlaubnis zur Errichtung dieſer Kapelle, im Jahre 1443 die Beſtätigung dieſes Beſchluſſes erhalten hatten, ſo kann die Statue jedenfalls nicht vor 1443 entſtanden ſein.

Digitized by Google

in maleriſchem Wurfe ein Mantel fällt, der die Bruſt und die beiden Oberarme bedeckt. Sein von dichtem, verwilderten Haupthaar und Bart umrahmtes Antlitz neigt er mit ernſtem, faſt lebensmüdem Ausdruck vorwärts, während er die rechte Hand prophezeiend erhebt und mit der Linken eine offene Rolle, darauf die Worte „Ecce agnus“, vor ſich hin hält. Sein rechter Fuſs iſt etwas ſteif vorgeſetzt, wie überhaupt in der ganzen Figur die Steifheit und Gebrechlichkeit des durch Strapazen und Kaſteiungen vorzeitig gealterten Aſceten ſich ausſpricht. Donatello ſchlieſst ſich in dem ſchroffen Realismus dieſer Statue dem Stile ſeiner Jugendwerke der zweiten Periode an, da er zum erſten Mal ſich einem rückſichtsloſen Naturſtudium hingab.

Ihr reiht ſich die Bronceſtatuette des Johannes in der Sammlung der Bibliothek von S. Marco zu Venedig an, die den Täufer mit erhobenem linken Arm, in der Rechten das Schilfkreuz haltend, in härenem, die Bruſt offenlaſſendem und hinten auf den Boden fallenden Gewand darſtellt. Die Statuette iſt nicht ciſelirt und erweist ſich in dem edeln Kopf, in dem wundervollen Halsanſatze, der vorzüglichen Modellirung des Nackten, in der geiſtreich flotten und vielſagenden Modellirung, in der Behandlung der Einzelnheiten, dem Auftreten beider Sohlen, dem Falle des Mantels als ein ächtes vorzügliches Werk des groſsen Künſtlers.

Ein anderes Broncewerk Donatellos, das Relief der Geiſelung Chriſti, welches einſt (wie die zuvor erwähnte Statuette des Johannes, ſowie das Broncerelief der Grablegung in der Bibliothek S. Marco) ſich im Muſeum Mantova Benavides zu Padua befand*), ſcheint identiſch mit dem jetzt im Louvre zu Paris befindlichen Broncerelief der Geiſelung zu ſein, und ſtellt Chriſtus mit zurückgebundenen Händen an der Marterſäule dar, während zwei halbnackte Henker ihn an den Armen und am Haar packen, im Begriff, ihn mit einer Geiſel und einem Stock zu ſchlagen. Zu beiden Seiten ſitzen und ſtehen Zuſchauer, neben ihnen ſind noch zwei Säulen ioniſcher Ordnung ſichtbar**). Bemerkenswerth iſt hier die Schönheit der Bewegungen, ſowie die herculiſche Ausbildung der Glieder.

Aus derſelben paduaniſchen Epoche ſtammt endlich ohne Zweifel ein kleines Broncerelief, welches die Marter des h. Sebaſtian dar-

*) S. Anonimo des Morelli. Urſprünglich aus dem Kloſter S. Giovanni Verdara zu Padua.

**) Siehe E. Molinier: Les plaquettes. Paris 1886, p. 76.

Digitized by Google

ſtellt und ſich jetzt in der Sammlung Eduard André zu Paris befindet. Der h. Sebaſtian iſt bis auf einen ſchmalen Schurz ganz nackt, mit den zurückgebogenen Armen an das Capitäl einer Säule gebunden, ebenſo mit den Füſsen an deren Baſe. Er neigt das Haupt. Zwei Bogenſchützen, kleiner als er, haben ihn eben mit zwei Pfeilen durchſchoſſen, ein Engel in langer Tunica dahinter zeigt tröſtend zum Himmel empor. Die Arbeit iſt ziemlich hart und zeigt ſeinen paduaniſchen Stil bis zur Manier ausgeprägt*).

Wie in Siena, ſo hinterlieſs Donatello auch in Padua und Venedig tiefe Spuren ſeines Wirkens zurück; bis ins 17. Jahrhundert hinein zehren die Bildhauerſchulen beider Städte von ſeinen Anregungen und Anſtöſsen; abgeſehen von dem ungeſchickten Bartolommeo Vellano und dem tüchtigen Giovanni da Piſa, die als ſeine unmittelbaren Schüler in Padua weiter wirkten, ſtanden auch Giovanni und Antonio Minello, Vellanos Schüler Andrea Riccio, ja ſelbſt Tiziano Aſpetto noch ſichtlich unter ſeinem Einfluſs. In Venedig ſind es beſonders Antonio Riccio, Pietro Lombardo, Antonio Dentone, welche Donatellos Einwirkung auf ihren Stil, die ſie dann wieder auf ihre Schüler verpflanzen, wahrnehmen laſſen. Andererſeits verbreitete ſich der Einfluſs der paduaniſchen, durch Donatello gegründeten Renaiſſance nach der Lombardei, allerdings, wie es ſcheint, unter ſtarker Einflufsnahme der Mantegnaſchule.

Aber auch Mantegna ſelbſt und mit ihm die Bellini, Crivelli und Vivarini ſtehen direct und indirect unter Donatellos Einfluſs. Ihm verdanken ſie die plaſtiſche Schärfe und Rundung, den Realismus der Auffaſſung, den Reichthum der Bewegungsmotive, den pathetiſchen Ausdruck der Affekte. Allerdings fand das Studium der Anatomie, Perſpective und der Antike gleichzeitig auch in Padua ſelbſt, an der Univerſität, in der Akademie des Francesco Squarcione, ſowie an den erhaltenen römiſchen Ruinen Nahrung und Anhaltspunkte, allein auch in dieſer Hinſicht hat Donatellos Auftreten in Padua, wenn auch nicht grundlegend, ſo doch weſentlich anregend gewirkt**).

*) Siehe Näheres Molinier: Les plaquettes, Paris 1886, p. 42. Ebendort auch über einige andere kleine Broncen Donatellos.

**) Ueber die Verſchiedenheit des florentiniſchen und paduaniſchen Syſtems der Perſpective und das ſelbſtändige Entſtehen dieſes letzteren ſiehe Brockhaus, Pomponius Gauricus, Leipzig 1886, S. 32 f.

Digitized by Google

VI. Donatellos letzte Werke und Schlufsbetrachtung (1454—66).

Die Thätigkeit der letzten Lebensjahre des Meifters vertheilt fich wieder auf feine Vaterftadt, fowie das ihm fchon in früheren Jahren heimifch gewordene Siena. Marmorarbeiten führte Donatello in diefer letzten Periode feines Lebens wenige aus, indem ihm die Kräfte mehr und mehr verfagen mochten, den harten Stein zu bewältigen. Immerhin fallen nach unferer Annahme *) in diefe Zeit die Porträtköpfe des Poggio Fiorentino und Gianozzo Manetti, welche er an zwei fchon in feiner Jugend angelegten Prophetenfiguren ausarbeitete **).

Eine Marmorftatue des h. Bernhardin, wofür er im Jahre 1458 von Siena aus den Auftrag erhielt, führte er jedoch nicht mehr aus.

Dagegen hat Donatello in diefer Periode noch zahlreiche Werke in Bronce geliefert, indem die Herftellung der Modelle in Wachs oder Thon fowohl feiner alternden Hand weniger Mühe verurfachte, wie auch feiner dramatifch erregten Phantafie jetzt befonders zufagen mochte; abgefehen von dem zunehmenden Gefchmack der Zeit für Broncewerke, welcher feiner Neigung entgegenkam.

Im Jahre 1457 erhielt er von Siena aus den Auftrag, für die Capella delle Grazie im dortigen Dom die Bronceftatuen eines Goliath und eines Täufers herzuftellen. Der Goliath ift leider nicht zur Ausführung gekommen, wogegen er den Täufer, den er fchon vor 24 Jahren hätte ausführen follen, jetzt endlich zu Stande brachte. Da er jedoch, wie es fcheint, jetzt im Gufs wieder auf fich felbft angewiefen war, ftellte er die Statue in mehreren Stücken her, die er fodann zufammenfchweifste. Diefelbe fchliefst fich in dem faft übertriebenen Ausdruck düfterer Afkefe unmittelbar dem Täufer aus Holz in Venedig, fowie feinen realiftifchen Jugendproducten an. Die Stellung und Handlung ift faft diefelbe wie in Venedig, auch hier fehen wir ihn mit erhobener Hand predigen und zugleich die Rolle vor fich hinhalten. Der von langen Locken eingerahmte,

---

*) Siehe S. 11 und 12 diefer Schrift.

**) In den Urkunden des Domes (Deliberationes et stantiamenti) wird in der That unter dem 31. Juni 1459 eine Zahlung an Donatello für Arbeiten erwähnt, die allerdings nicht näher bezeichnet find.

Digitized by Google

vorzüglich ciſelirte Kopf mit ſtark vortretenden Augenbrauen und Backenknochen und wie lebensmüd halbgeſchloſſenen Augen iſt voll ernſten, edlen Ausdruckes; der Mund iſt zum Sprechen geöffnet. An den Händen und den entblößten Beinen iſt die Anatomie mit gewohnter Schärfe ausgebildet, doch zeigen auch hier die letzteren etwas Steifes und Schwankendes in ihrer Stellung.

In Florenz war ſein Hauptwerk, an dem er, im Auftrage ſeines Gönners Coſimo de Medici, ſowie nach deſſen Tod (1464) für Piero de Medici arbeitete, der Broncereliefſchmuck zweier Kanzeln, welche in S. Lorenzo aufgeſtellt werden ſollten.

In dieſen letzten Werken ſeines fruchtbaren Genies entfaltete ſich deſſen dramatiſche Kraft zur höchſten Stufe, indem die Nähe ſeines Todes zugleich den Ernſt und die Tiefe ſeiner Auffaſſung bis zur erſchütterndſten Tragik ſteigerte, vermöge deren er die Paſſion Criſti in einer Weiſe ſchilderte, wie ſie vielleicht nie ergreifender dargeſtellt wurde. Leider vermochte er ſein Werk nicht mehr im Einzelnen zu vollenden, ſo daſs durch die Ciſelirung, welche ſein Schüler Bertoldo nach ſeinem Tode vornahm, manche Detailfeinheit abgeſchliffen, manche Härte eingeführt wurde, die des Meiſters Werk beeinträchtigt. Dagegen dürfte weitaus die Mehrzahl der hiehergehörigen Compoſitionen ihm ausſchlieſslich angehören, wofern man nicht einige auffallend ſchwächere darunter lieber dem Antheil ſeines Schülers als ſeiner eigenen abnehmenden Kraft und insbeſondere der zunehmenden Schwäche ſeiner Augen zuſchreiben will. Wir neigen zur letzteren Annahme.

Vorauszuſchicken iſt, daſs die Reliefs zu dieſen Kanzeln nach Donatellos Tode noch lange Zeit unverwendet liegen blieben, bis ſie zum erſten Male im Jahre 1515, bei einem Beſuche Leos X. in Florenz proviſoriſch und ſodann in den Jahren 1558 und 1565 endgültig aufgeſtellt wurden. Bei dieſen letzteren Anläſſen wurden, um einige fehlende Broncetafeln zu erſetzen, noch mehrere in Holz geſchnitzte Reliefs hinzugefügt*), ferner auch die ioniſchen Säulen mit Schaften von Porphyr und Verde antico, ſowie mit Capitälen und Baſen aus weiſsem Marmor errichtet, auf denen die Kanzelbrüſtungen ruhen.

*) Siehe D. Moreni: Continuazione delle mem. stor. di S. Lorenzo. Firenze 1816. Vol. I, p. 179, ſowie Semper, Donatello 1875, p. 314.

Digitized by Google

Die im Jahre 1558 aufgeſtellte Kanzel mit Scenen aus der Paſſion Chriſti befindet ſich rechts vom Chor (cornu evangelii) und zeigt folgende Darſtellungen:

I. Südliche Langſeite.

Chriſtus auf dem Oelberg (Bronce. Donatello),
Geiſelung Chriſti (in Holz ſpäter ausgeführt).

II. Oeſtliche Schmalſeite.

Chriſtus vor Pilatus
Chriſtus vor Caiphas } (Br. Don.).

III. Nördliche Langſeite.

Kreuzigung
Kreuzabnahme } (Br. Don.).

IV. Weſtliche Schmalſeite.

Chriſti Beſtattung (Br. Don.)

Ueber den Reliefs zieht ſich ein ſchmaler Frieſs mit ſcherzhaften Kinderdarſtellungen hin, die in gewiſſen Abſtänden durch Urnenpaare, welche gleichſam die Stelle von Triglyphen vertreten, unterbrochen und eingefaſst ſind. In der Mitte jeder Langſeite ſtehen auſserdem Centaurenpaare, welche ein Medaillon mit der Inſchrift Opus Donatelli Flo. halten.

Die andere, 1568 aufgeſtellte Kanzel (cornu epistolae) iſt mit Reliefs geſchmückt, welche hauptſächlich Chriſti Auferſtehung zum Gegenſtande haben. Die Vertheilung der Darſtellungen iſt folgende:

I. Südliche Langſeite.

In der Mitte: Chriſti Auferſtehung (Br. Don.),
Links: Chriſtus in der Vorhölle (Br. Don.),
Rechts: Himmelfahrt (Br. Don.).

II. Weſtliche Schmalſeite.

Die Frauen vom Engel zum leeren Grabe Chriſti geführt, neben welchem die Wachen noch ſchlafen (Br. Don.)

III. Nördliche Langſeite.

Links: Martyrium des h. Laurentius (Br. Don.),
Rechts: Dornenkrönung (Holzrelief v. 16. Jahrh.).

IV. Oeſtliche Schmalſeite.

Pfingſtfeſt (Br. Don.).

Digitized by Google

Der Frieſs an dieſer Kanzel iſt beſonders anziehend durch den reichen Wechſel bacchantiſcher Kindergruppen, die an jeder Langſeite je vier, an jeder Schmalſeite je zwei Metopen bilden, während als Triglyphen theils Vaſenpaare, theils Centauren an der Mitte jeder Langſeite, theils Dioscuren an den vier Ecken der Frieſsſeiten wirkſam ſind.

Die hiſtoriſchen Darſtellungen gehen alle auf einem reichen, perſpectiviſch gezeichneten Architecturhintergrund, ſowie in architectoniſchen Umrahmungen vor ſich, welche jedoch, als mit zur Scene gehörig, keine ſtrengen Abtheilungen bilden, ſondern von den Figuren zum Theil überragt oder, als Durchgänge, durchſchnitten ſind, ganz wie an den Reliefs in Padua.

In der techniſch-ſtiliſtiſchen Behandlung des Reliefs ſelber hat Donatello hier das maleriſche Princip entſchiedener als an allen ſeinen anderen Arbeiten durchgeführt; nicht nur in der freien, erregten und ſich häufenden Anordnung der einzelnen Figuren, ſondern auch in der ſtarken Verſchiedenheit der Höhen, die von faſt frei herausſpringenden und à jour gearbeiteten Figuren und Theilen bis zum zarteſten und flachſten Relief gehen, wodurch die maleriſche Unruhe auf Koſten der plaſtiſchen Klarheit weſentlich vermehrt wird. Immerhin aber unterſcheiden ſich ſelbſt dieſe Reliefs ſtiliſtiſch von denen Ghibertis durch die Abflachung auch der vorſpringendſten Theile. Die maleriſche Behandlung prägt ſich auch in der polychromen Färbung der Broncen aus, welche neben der natürlichen Broncefarbe auch reiche Vergoldung, Verſilberung, ſowie Kupferroth zeigt*).

Was die Durchbildung der Einzelnheiten betrifft, ſo trägt auch dieſe zur Unruhe des Ganzen durch die oft unheimlich leidenſchaftlichen Bewegungen, ſowie durch eine ſo zu ſagen zerfaſerte Behandlung der Gewandung, der Haarpartieen, ſowie überhaupt der Modellirung bei; wie viel dabei Donatello oder Bertoldo Schuld tragen, läſst ſich im Einzelnen ſchwerlich erweiſen.

Gewiſs iſt aber trotzdem, daſs die verſchiedenen Scenen nicht nur von ergreifend dramatiſcher Kraft der Handlung und des Ausdrucks ſind,

*) Die Färbung der Metalle, auſser der Vergoldung, beſpricht Pomponius Gauricus, de sculptura (ed. Brockhaus 1886, p. 236).

Digitized by Google

ſondern daſs ſie auch inmitten der vorherrſchenden Ueberhäufung eine Fülle von künſtleriſchen Gedanken und Schönheiten erſten Ranges enthalten. Neben einer groſsartigen Unbefangenheit und Unmittelbarkeit, mit der Donatello die Wirklichkeit hier künſtleriſch zu verwerthen und wiederzugeben weiſs, zeigt er gerade in dieſen Reliefs doch auch wieder, wie durchdrungen er vom Studium der Antike war und wie geläufig ihm ihre Motive waren, wo immer er glaubte, ſie paſſend verwenden zu können, ohne dabei in geiſtloſe oder kalte Nachahmung zu verfallen.

Um nun auf die Schönheiten wie Mängel dieſer Reliefs noch im Einzelnen etwas einzugehen, ſo iſt die Scene vor Pilatus ſehr glücklich erdacht, wenn auch die perſpektiviſche Architektur des Hintergrundes, ſowie die nur mit dem Rumpf hervorragenden, wie in einer Vertiefung ſtehenden Soldaten die Darſtellung etwas unruhig machen. Beſonders ſchön und edel iſt die aufrechtſtehende, den Kopf ſenkende Geſtalt Chriſti, welche an Dürer'ſche Gröſse und Gefühlstiefe gemahnt; anmuthig und ausdrucksvoll iſt die Frau (Maria), welche vor Pilatus Chriſti Unſchuld betheuert, während dieſer, als ächter römiſcher Proconſul thronend, eine verlegene Handbewegung macht, und neben ihm ein Diener mit doppeltem Geſicht (um die ſchwankende Haltung des Pilatus zu ſymboliſiren), ihm Waſſer einſchenkt. Prächtige Geſtalten ſind auch die zwei phantaſtiſch coſtümirten Söldner im Vordergrunde, von denen der eine hünenhaft ſich auf ſeinen Setzſchild ſtützt.

Weniger klar gliedert ſich die daneben befindliche Scene: Chriſtus vor Kaiphas, obwohl das Tumultuariſche der Scene und die gemeinen Leidenſchaften, der fanatiſch-phariſäiſche Charakter des Hohenprieſters, der von hoher Tribüne aus das Volk aufſtachelt, ſowie die rührende Ergebung Chriſti, der nur halbſichtbar iſt, mit tiefpoetiſcher Wahrheit dargeſtellt ſind.

Beſonders ſchön iſt ſodann an der Südſeite derſelben Kanzel die Scene, wie Chriſtus auf dem Oelberg betet. Auch hier iſt die ungemein edle Haltung des Heilandes ſelbſt, der, auf einem Felſen knieend, von einem Engel den Kelch empfängt, hervorzuheben; aber auch die elf Apoſtel, welche, in Gruppen ruhend, im Garten zerſtreut ſind, zeigen eine Fülle ſchöner Motive, zumal ein Jünger im Vordergrund, der, mit tief geneigtem Haupt ſitzend, den rechten Arm über die gekreuzten

Digitized by Google

Schenkel fallen läfst, mit dem Linken ſich aufſtutzt. Hier haben wir wieder ein antikes Sarkophagmotiv vor uns.

Von bedeutender Schönheit iſt die Kreuzigung, von erſchütterndem Pathos die Kreuzabnahme an derſelben Kanzel. Die Mittelgruppe der Pietà giebt an Tiefe der Empfindung und an Ausdruck der des Michelangelo nichts nach, und ſcheint auch mit derſelben in einem genetiſchen Zuſammenhange zu ſtehen. Störend iſt das ſtehende Klageweib, ſowie eine andere herbeiſtürzende Mänade. Die Reiter in Flachrelief im Hintergrund athmen zwar griechiſchen Geiſt, laſſen aber in der Zeichnung zu wünſchen übrig. Am beſten ſind die Pferdeköpfe.

Auch die Grablegung an der Weſtſeite derſelben Kanzel ſchliefst ſich in tragiſchen Gehalt und Ausdruck Donatellos anderen Darſtellungen dieſes Gegenſtandes würdig an. Prächtig geſtellt ſind hier wieder zwei Krieger im Vordergrunde vor den einrahmenden Pilaſtern.

Die Reliefs der anderen Kanzel ſtehen dagegen an Schönheit den Beſprochenen im Ganzen nach. Wie ſie das, der Paſſion zeitlich folgende Auftreten Chriſti als Erlöſer zum Gegenſtande haben, ſo werden ſie wohl auch vom Künſtler zuletzt ausgeführt worden ſein. Die unruhige, verwirrende Behandlungsweiſe nimmt hier entſchieden ebenſo zu, wie die ſeeliſche Erregung, in welcher der Künſtler ſchuf, deſſen Geiſt gleichſam ſchon im Anſchauen des Ueberirdiſchen verſunken war und in fieberhafter Haſt die Geſtalten der Geiſterwelt ſo zu ſagen taſtend zu verkörpern ſuchte; trübte ſich ihm doch in der That ſchon das leibliche Augenlicht. Dieſe Reliefs bilden daher in ähnlicher Weiſe das künſtleriſche Teſtament des mit einem Fuſse ſchon im Grabe ſtehenden Künſtlers, wie etwa das ergreifende Gemälde des Christo morto, welches der hundertjährige Tizian mit zitternder Hand und trübem Blick, kurz ehe ihn die Peſt dahinraffte, malte, oder wie die von ähnlicher Grabesſtimmung erfüllte Gruppe der Kreuzabnahme von Michelangelo im Dom von Florenz.

In dem Mittelrelief der Südſeite, welches die Auferſtehung Chriſti darſtellt, ſehen wir in dem vom Leichentuch umſchleierten Haupte Chriſti die Erſtarrung und das Grauen des Todes unheimlich ausgeprägt. Den linken Fuſs ſetzt er auf den Rand des Sarges und umfaſst mit beiden Händen die Kreuzesfahne. Verworrenes, feinfältliges Gewand umhüllt ſeine Glieder. Die drei Wächter in ritterlichen und römiſchen Rüſtungen liegen entſetzt und betäubt, in den verwegenſten Stellungen, die bis zur

Digitized by Google

Verworrenheit gehen, vor dem Sarg gelagert. Auf einem ihrer Schilde ist ein h. Georg zu Pferd, auf dem andern ein Skorpion ciselirt als Symbol der Bosheit der Feinde Christi*).

Links sehen wir Christus in der Vorhölle von den um Erlösung Flehenden, in wildem, unheimlichen Ungestüm, wie von einer Schaar zerlumpter, zudringlicher Bettler umdrängt. Auch hier leidet die Klarheit der Composition und Anordnung wesentlich unter dem dramatischen Drang, der den Künstler leitete. Eine wahre Grabesgestalt ist der am Rande aufrecht stehende Knochenmann Johannes der Täufer, welcher auf Christus als Erlöser hinweist. Auch die Köpfe haben etwas Verwildertes an sich, derjenige Christi nicht ausgenommen.

Auch die Himmelfahrt Christi weist ähnliche Mängel auf. Die Gewänder sind schwulstig, eckig, unruhig, die ganze Gruppe, der mit Maria knieenden Apostel und des von Engeln getragenen, sie segnenden Christus, macht durch ihren Linienwirrwarr und die unruhige Modellirung schon fast einen zopfigen Eindruck.

Nicht minder unruhig und schwulstig ist die Scene, wo die Frauen das Grab Christi leer finden. Ebenso ist die Darstellung der Marter des h. Laurentius äußerst wild, ja roh in den Bewegungen und dabei unklar und unwirksam componirt.

Dagegen gehört die Darstellung des Pfingstfestes zu den besten Leistungen aus Donatellos letzter Lebensperiode. Seine reiche Erfindung, sein kräftiger ausdrucksvoller Stil kommen hier wieder zu voller Geltung. Madonna in Vorderansicht faltet die Hände, das halbverschleierte liebliche Haupt neigend; über ihr schwebt die Taube. Sie ist lebendig empfunden, gut in der Verkürzung gezeichnet; ausdrucksvoll ist auch der Faltenwurf ihrer Gewandung. Die Apostel, die sie im Halbkreis umgeben, zeigen ebenso charakteristische Köpfe wie mannigfaltige, lebendige und grossartige Geberden. Hier erkennt man wieder den Einfluss Donatellos auf Andrea del Sartos Stil.

Donatello starb, ehe er alle Reliefs vollenden konnte, am 13. Dezember 1466 an Altersschwäche und wurde unter allgemeiner Theilnahme

*) Vergl. hierüber meine Schrift: Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges. Innsbruck 1887, p. 32 Anm.

Digitized by Google

der Künſtler, ſowie der geſammten Bürgerſchaft von Florenz in der Gruft von S. Lorenzo an der Seite ſeines um zwei Jahre früher dahingeſchiedenen Gönners und Freundes Coſimo de Medici beſtattet.

Schon in den letzten Jahren vor ſeinem Tode war er arbeitsunfähig geworden, ſo daſs ihm Piero de Medici, Coſimos Sohn, eine Leibrente ausſetzte. So unermüdlich Donatello während ſeines Lebens geſchaffen, ſo unglaublich groſs die Zahl der Werke war, die er hinterliefs, ſo ſtarb er als ächter Künſtler doch arm, nicht weil er nach moderner Künſtlerart ſeinen Erwerb in fürſtlichem Luxus vergeudet hatte, ſondern weil er in Bezug auf ſich ſelbſt vom materiellen Eigenthumsrecht kaum einen Begriff hatte, ſondern ſeinen offen im Atelier hängenden Geldkaſten jedem ſeiner Schüler zur Verfügung ſtellte*). Dabei lebte er ſo einfach, daſs er, als ihm in ſeinem Alter Piero de Medici einen ſchönen Mantel ſchenkte, und er ihn nicht trug, auf des Erſteren Frage, warum er es nicht thue, ihm erwiderte, es wäre Schade darum, er könnte ihm im Atelier verderben.

So uneigennützig und anſpruchslos wie in materiellen Dingen war er auch als Künſtler; keine, ſcheinbar noch ſo geringe Arbeit ſchlug er aus und wuſste ſie durch ſeinen Geiſt zu veredeln; jederzeit war er zu Rathſchlägen und Hülfe bereit; aus keiner ſeiner Kunſtfertigkeiten machte er ein Geheimnis, ſondern war eifrig bemüht, ſeine Schüler zu tüchtigen Nachfolgern heranzuziehen, indem er ihnen vor Allem als Anfang und Ende alles künſtleriſchen Schaffens und Fortſchrittes das Zeichnen ans Herz legte. Nur wenige Künſtler können ſich daher auch rühmen, ſo zahlreiche und tüchtige Schüler herangezogen und einen ſo groſsen Anhang gefunden zu haben.

Wenn wir bereits Gelegenheit fanden, auf den mächtigen Anſtoſs hinzuweiſen, den er in Siena ſowohl wie in Padua zur Einbürgerung und örtlichen Entfaltung der Renaiſſanceſculptur gab, ſo gilt dieſs in noch viel höherem Grade von ſeiner Vaterſtadt ſelbſt, wo faſt alle zu ſeinen Lebzeiten aufblühenden Künſtler in ſeine Schule giengen oder doch die weſentlichſten Anregungen für ihr Schaffen durch ihn empfingen, wogegen Ghibertis Einfluſs nur in Einzelnheiten, bezüglich der Reliefbehandlung erſt im ſechzehnten Jahrhundert, und zwar nicht vortheilhaft ſich geltend

*) Semper: Donatello 1875, p. 320, n. 19.

Digitized by Google

machte. Man kann demzufolge mehrere Generationen von Schülern Donatellos in Florenz, wie auch in Padua und Venedig unterſcheiden, obwohl es hier nur ſein indirecter Einfluſs iſt, welcher fortwirkte.

Um auch einige der wichtigſten Vertreter dieſer verſchiedenen Schülergenerationen in Florenz zu nennen, ſo ſehen wir in ſeiner erſten Jugendzeit, abgeſehen von dem mehr ſelbſtändigen Nanni di Banco, Giovanni di Bartolo, genannt Roſſo, vollſtändig in Donatellos Fuſsſtapfen treten, obwohl er es nicht weit bringt. Auch Piero di Niccolò gehört zu dieſer älteſten Gruppe von Donatelloſchülern in Florenz. Ihm ſchlieſsen ſich Lazzero de Cavalcanti, ſowie Luca della Robbia an; wenn auch dieſer Manches in Bezug auf Weichheit der Formen von Ghiberti annimmt, ſo verdankt er ſeine Grundanſchauung, den unbefangenen Realismus doch dem Donatello. Deſiderio da Settignano vertieft ſich völlig in eine gewiſſe Richtung der donatelliſchen Kunſt, welche auf die Darſtellung zarterer Vorwürfe in zarter Technik ausgieng. Zwiſchen den Johannesbüſten und Madonnen Donatellos und Deſiderios vermiſchen ſich oft nahezu die ſtiliſtiſchen Scheidegrenzen, obwohl Letzterer weniger unmittelbar ſchafft. Aehnliches gilt von Mino da Fieſole, dem in der äuſserlichen Nachahmung Donatellos vielfach der Sinn für die urſprüngliche Natur völlig abhanden kommt, und der beſonders in der künſtleriſchen Beherrſchung der ganzen menſchlichen Figur, wohl in Folge ſeiner vorwiegend decorativen Begabung, des Meiſters Lehren ganz unbeachtet läſst; wogegen er im Porträt einer ſeiner tüchtigſten Nachfolger wird.

Die Aufgaben für decorative, ſowie für Salon-Sculptur, welche im weiteren Verlaufe des 15. Jahrhunderts mehr und mehr überhandnehmen, machen überhaupt in der florentiniſchen Sculptur ihren, einer groſsartigen Auffaſſung im Sinne Donatellos ungünſtigen Einfluſs geltend. Die Sculptur tritt einerſeits mehr und mehr in den Dienſt der Kleinarchitectur, des Ornaments, andererſeits ſoll ſie vor Allem der Betrachtung aus der Nähe genügen, weſshalb die ausgefeilte zarte Arbeit, das Reizvolle, Gefällige in erſter Linie an ihren Werken geſchätzt wird.

Selbſt Antonio Roſſelino, Matteo Civitali, Benedetto da Majano konnten ſich den Einflüſſen dieſes verzärtelten Geſchmackes nicht ganz entziehen, obwohl ſie in der Friſche und Lebendigkeit ihres Naturgefühls ihrem Vorbild Donatello alle Ehre machen, ja in techniſcher Glätte, wie als

Digitized by Google

Decorateure, ſowie in der Compoſition nach architectoniſchen Geſichtspunkten ihn vielfach übertreffen.

Allmählich, zum Theil ſchon bei den oben Genannten, dann beſonders bei Bertoldo Fiorentino, Verocchio, Antonio del Pollajuolo tritt wieder eine ernſtere, großartigere Auffaſſung im Sinne des Meiſters ein, deſſen Aktſtudien und dramatiſche Bewegung bei dieſen, vorwiegend in Bronce arbeitenden Künſtlern, wieder Aufnahme und Weiterbildung erfahren. Von Bertoldo wird der zündende Funke donatelliſcher Kunſt auf Michelangelo, von Verocchio auf Lionardo und Francesco de Ruſtici übertragen.

Faſt in nicht minderem Grade wie auf die Bildhauer des 15. Jahrhunderts wirkt Donatello auch auf die gleichzeitigen Maler von Florenz ein. Maſaccio, Paolo Uccello, Andrea del Caſtagno, Fra Filippo Lippi in erſter; Sandro Boticelli, Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo in zweiter Linie laſſen uns die von Donatello ausgehende, immer breiter und tiefer werdende Bewegung im Gebiete der florentiniſchen Malerei verfolgen.

Es würde zu weit führen, das Ausdehnen dieſer Bewegung von Florenz, ſowie von den übrigen Mittelpunkten donatelliſchen Wirkens auf die übrigen Theile Italiens zu verfolgen, doch kann man in weiterem Sinne geradezu ſagen, alle Bildhauer und Maler der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ſowie des beginnenden 16. erfuhren ſeinen umwälzenden Einfluſs, indem dieſer die Grundlagen des Stiles der geſammten Plaſtik und Malerei der Renaiſſancekunſt, ſowohl in der allgemeinen Auffaſſung, wie in ihrer Stellungnahme zur Antike und zur Natur ſchuf. Er räumt mit dem gothiſchen Idealismus ein für allemal gründlich auf und ſtellt für alle Folgezeit bis auf den heutigen Tag als unumſtößlichen Canon für jede figurale Darſtellung das unermüdliche, eindringende, wiſſenſchaftliche und intuitiv poetiſche Studium der Natur in ihrer individuellen Fülle und Mannigfaltigkeit hin. In der Antike erkennt er mit unbefangenem und congenialem Blick diejenige Kunſt, welche bis dahin allein dasſelbe Princip verfolgt und gerade dadurch eine ſo hohe Vollendung erreicht hatte und ſucht nun, bald ſich der Leitung der Antike überlaſſend, bald ſich eigene, neue Wege bahnend, dieſer ebenbürtige Leiſtungen aus dem lebendigen Urquell alles Schönen abzuleiten. In der That lauſchte auch kein Künſtler der Natur ihr inneres Leben, ſowie die dieſes offenbarende Formenſprache und Bewegung unmittelbarer ab, als er; es iſt als ob der Pulsſchlag, der

Digitized by Google

Schaffenstrieb der Allmutter Natur auch in seinen Adern, in seinem Geiste von Haus aus thätig gewesen wäre. Daher die unglaubliche Erleuchtung, die seine Hand leitet, selbst da, wo seine Erkenntnis noch unsicher tastet; lässt diese ihn auch hie und da in Stich, so sind doch selbst seine fehlerhaften Formen belebt.

Vermöge dieser fruchtbaren Phantasie, die Alles, dessen sie sich bemächtigte, zu einem neuen lebensfähigen Kunstgebiet oder Typus gestaltete, legte er auch die Grundlagen für eine Reihe der wichtigsten, technisch-stilistischen Neuerungen, sowie neuer oder seit dem Alterthum vergessener Darstellungsmotive und Kunstgattungen.

Nicht nur schafft er die Technik des »gequetschten Reliefs« (rilievo stiacciato), in welchem sich die zarte Wirkung der reinen Zeichnung mit der fein abgemessenen Tönung der Modellirung paart; eine Gattung, die er wahrscheinlich aus der Reliefstuckunterlage der älteren Tafelbilder ableitete; nicht nur vervollkommnet er die Marmortechnik, die Thonplastik, sowie die Ciselirkunst zu einer hohen, durchaus künstlerischen Stufe der Vollendung, sondern ihm verdanken wir auch die ersten wirklichen Porträtstatuen und Porträtbüsten seit dem Alterthum, die erste broncene Porträtreiterstatue, sowie, wenn nicht die ersten Kinderdarstellungen, doch die siegreiche Einführung des Kindes als Einzelfigur, wie als reizvolles Friesornament, ein Motiv, dessen Fruchtbarkeit die Folgezeit bis auf den heutigen Tag in unendlichen ähnlichen Schöpfungen erprobte und dem die Renaissance wie die moderne Kunst einen Theil ihrer heitersten, anmuthigsten und harmonischesten Schöpfungen verdankt. Endlich ist es Donatello, welcher sowohl der einzelnen Heiligenfigur, wie der Heiligengeschichte jenen menschlich rührenden und ergreifenden Zug, jene dramatische Belebung verlieh, über welche im Princip auch die Meister der Blüthezeit nicht mehr hinausgehen konnten. Und als man später die Tonart zu steigern unternahm, überschritt man auch sofort die Grenze des Natürlichen und Wahren.

Niemand hat ausser Donatello schalkhafter das Kind, feuriger den muthigen Jüngling, energischer und kraftvoller den reifen Mann, schwungvoller die Züge des schönen, jungen Weibes, lieblicher uud tiefempfundener die Unschuld oder den göttlichen Mutterernst der Madonna dargestellt.

Die Gesetze der perspektivischen Verschiebungen, Verjüngungen und

Digitized by Google

Verkürzungen, ſowie der optiſchen Rückſichtnahme auf den Standpunkt des Beſchauers; die natürlichen Bedingungen des Faltenwurfes, ſowie die ſtiliſtiſchen Aufgaben und Schranken desſelben; die Mechanik und Anatomie des menſchlichen und thieriſchen Körpers als wichtigſte Grundlagen einer freien, nach Vollendung trachtenden Kunſt, die Vereinigung ſchwungvoller Stiliſirung der Linie mit pulſirender Wahrheit, — alle dieſe Hauptprincipien der Renaiſſancekunſt hat Donatello zuerſt in dieſelbe eingeführt und in deren Anwendung bereits eine hohe Meiſterſchaft bekundet.

Nur eine der ſchwierigſten Aufgaben der Kunſt, die Darſtellung des nackten weiblichen Körpers, hat er bloſs zur Hälfte, im Torſo, zu löſen gewagt, oder bot ſich ihm dazu zufällig keine Gelegenheit? Die Magdalena mit ihren abgemagerten Gliedmaſſen und dem durch ihr Haar verhüllten Körper kann man nicht als eine Löſung dieſes Problems betrachten. Masaccio, Paolo Uccello, Giacomo della Guercia ſcheuten zwar vor dieſer Aufgabe nicht zurück, ohne jedoch dadurch die Leiſtungen des 16. Jahrhunderts in dieſem Gebiete irgendwie vorwegzunehmen.

Dem 16. Jahrhundert blieb es vorbehalten, für dieſe wie für den gröſseren Theil der übrigen, bereits vom 15. Jahrhundert und in erſter Linie von Donatello geſtellten Aufgaben vollkommenere Löſungen zu finden, die aber doch weſentlich nur in einer Entwickelung und Ausreifung der ſchon vorhandenen Principien und Ideenkeime, ſowie in einer formgewandteren, ausbauenden und ausfeilenden Durchführung des von Donatello Angeſtrebten beſtanden!

Digitized by Google

Digitized by Google

NACHWORT.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorliegende Schrift war bereits zum gröfseren Theile fertig gedruckt, als durch die Abreife des Verfaffers nach Florenz zur Theilnahme an den Feftlichkeiten des fünfhundertjährigen Donatellojubiläums die Correctur der letzten Bögen verzögert wurde, fo dafs fie erft jetzt post feftum erfcheinen kann, was ihr aber hoffentlich keinen Eintrag beim Publicum thun wird. Inzwifchen find mehrere andere Feftfchriften in deutfcher und italienifcher Sprache erfchienen, auf welche Unterzeichneter in feiner Schrift nicht mehr Rückficht nehmen konnte, ohne dafs diefe dadurch etwas Wefentliches eingebüfst hätte. Cefare Guasti hat eine Ergänzung zu dem Werke des Baldanzi (Descrizione della cattedrale di Prato) in feiner trefflich redigirten, mit Documenten ausgeftatteten Feftfchrift: »Il Pergamo di Donatello pel duomo di Prato« (Firenze, Ricci, 1887) gebracht, worin er urkundlich nachweift, dafs nie mehr als ein Broncecapitäl für diefe Kanzel hergeftellt wurde, der Raub des zweiten durch fpanifche Soldaten alfo eine Fabel ift. Ferner, dafs Michelozzo das Capitäl gegoffen habe, womit aber immer noch nicht ausgefchloffen ift, dafs Donatello dasfelbe modellirte. Endlich bringt Guasti durch eine Bezahlung der Operai des Domes von Prato vom 1. April 1433 an Pagno di Lapo, welcher nach Rom gefchickt worden war, um Donatello an die Vollendung der Kanzel zu mahnen, den urkundlichen Beweis für Donatellos Anwefenheit in Rom im Jahre 1433, welche uns Vafari meldet.

G. Milanefi hat eine kurze Einleitung zu einem Album von Lichtdrucken nach Donatellos Werken gefchrieben, welches vom Photographen Paganori herausgegeben wurde, jedoch nicht fonderliche Aufnahmen enthält. Ferner hat G. Milanefi die von dem leider jüngft verftorbenen Director des Archivio Storico, Agenore Gelli, begonnene verdienftliche Bibliographie zu Donatello vollendet und herausgegeben.

Ein gewiffer Paolo Trombetta hat ferner zu Florenz in Commiffion ein Werk in Grofsoctav von 24 Bogen mit 26 Lichtdrucktafeln veröffentlicht, durch welches er in der Kunft, ein dickes Buch zu machen, noch Frey mit feiner Loggia de' Lanzi übertrifft. Ein folches Conglomerat von Allotrien

Digitized by Google

ohne Plan und ohne fachgemäſse Behandlung iſt uns noch nie vorgekommen. Poeten und Philoſophen aus allen Jahrhunderten müſſen ihren Tribut zollen, um Platz zu füllen. Die Werke Donatellos ſelbſt werden nur mit Citaten aus anderen Schriftſtellern abgefertigt, ohne eine eigene Anſchauung oder Idee des Verfaſſers. Um ſeinem Werk einen Schein von Quellenmäſsigkeit zu geben, plündert er in unbefangenſter Weiſe die Urkunden anderer Autoren; nicht nur daſs er den Grasso legnajuolo abermals, nach Domenico Morenis Ausgabe von 1820, abdruckt, obwohl doch bereits die neue Ausgabe von G. Milaneſi vorliegt (Opere istoriche di A. Manetti. Firenze 1887), ſondern dem Referenten hat er fämmtliche Documente über Donatello, ſogar die Verſe aus einer rappresentazione sacra unverkürzt abgeſchrieben; daſſelbe hat er mit Gonzatis Documenten gethan. — Dabei hat Trombetta den Muth, wie das leider häufig der Fall iſt, den von ihm Ausgebeuteten noch den Text zu leſen, der allerdings ſehr harmloſer Natur iſt, indem er behauptet, ſie hätten zu Vaſari nichts Weſentlich Neues hinzugefügt und dieſen zu wenig reſpectvoll behandelt, wie etwa Schulbuben ihren Lehrer. Referent iſt froh, daſs ihn wenigſtens dieſer Vorwurf nicht trifft, indem er dem Vater der italieniſchen Kunſtgeſchichte ſeine Hochachtung nie verſagt hat.

Endlich iſt Mitte Mai noch eine Schrift Hugo von Tſchudis in italieniſcher Sprache, als Separatabzug eines noch nicht erſchienenen Artikels der Rivista storica Italiana erſchienen, welche unter dem vielverſprechenden Titel: „Donatello e la critica moderna“ doch nur den „kritiſchen“ Standpunkt des Herrn von Tſchudi vertritt, der ſich ſomit, wie es ſcheint, als den auserwählten Repräſentanten der modernen Donatellokritik betrachtet.

Zunächſt können wir nun allerdings unſere Genugthuung darüber nicht verhehlen, daſs der Verfaſſer dieſer Schrift einige neue Geſichtspunkte, welche wir ſchon vorher in dem Aprilheft der Zeitſchrift für bildende Kunſt kurz angedeutet und in der vorliegenden, bereits Anfangs März druckfertig geſtellten Publication weiter ausgeführt haben, vollinhaltlich zu den ſeinigen gemacht hat, wenn er es auch nicht für nöthig erachtete, unſere Priorität zu conſtatiren, was wir hiemit thun.

Zu dieſen Punkten zählen wir hauptſächlich:

1. Unſern Zweifel in Bezug auf den erſten Aufenthalt Donatellos in Rom (um 1403), der ſich auf die Thatſache ſtützt, daſs ſeine erſten Werke noch wenig antiken Einfluſs verrathen. (Zeitſchr. XXII. S. 199.)

2. Unſere Datirung der Verkündigung in die Zeit, da er die allegoriſchen Figuren für die Taufbrunnen von Siena, ſowie für das Cosciagrab herſtellte, und unſeren Hinweis auf die Verwandtſchaft zwiſchen dieſen Werken (um 1427). (Zeitſchr. XXII. S. 203.)

Digitized by Google

3. Unſere Verweiſung der Schlüſſelübergabe und des Cristo morto, beide im Kenſingtonmuſeum, in ungefähr dieſelbe Zeit. (Zeitschr. XXII. S. 203).

Zugleich möchten wir bei dieſer Gelegenheit betonen, daſs der Hinweis auf die Typenverwandtſchaft zwiſchen dem S. Johannes Evangelista und Georg ebenfalls zuerſt von uns im Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft (1886) ausgeſprochen worden iſt, ehe ihn Schmarſow brachte, welchem Tſchudi die erſte Wahrnehmung dieſes Sachverhaltes zuſchreibt.

Dasſelbe gilt von der inneren Verwandtſchaft zwiſchen dem S. Georg und dem S. Johannes Baptiſta am Glockenthurm, welche wir bereits in unſerer Schrift „Donatello etc.“, Wien 1875 eingehend hervorhoben, die aber Tſchudi gleichfalls wie eine Entdeckung Schmarſows behandelt.

Ebenſo haben wir ſchon 1875 die Statue des Alten, welche jetzt Habakuk getauft wird, mit Beſtimmtheit dem Donatello zugeſchrieben, während Bode, deſſen Scharfſinn ich ſonſt gewiſs anerkenne, ſie dem Niccolò d' Arezzo zuſchrieb.

Im Text bemerkten wir ferner bereits, daſs der Hinweis auf den hellenisirenden Charakter des Reliefs am Sockel des S. Georg, ſowie auf Raphaels Anlehnung an die Reiterfigur des Letzteren ſich ebenfalls ſchon in unſerem Werke von 1875 findet, während Schmarſow hiefür Müntz citirt, der ſich damit nur uns anſchloſs (ohne Citat).

Auſser dieſen einzelnen bezeichneten Punkten, deren geiſtige Autorſchaft uns angehört, lieſsen ſich noch zahlreiche Anſchauungen und Thatſachen nachweiſen, welche aus unſerer Schrift von 1875 in die moderne Donatelloforſchung übergegangen ſind und jetzt zum groſsen Theil als ſelbſtverſtändliche Vorausſetzungen behandelt werden, obwohl wir ſie mühſam erſt durch ſtiliſtiſche wie archivaliſche Forſchungen feſtſtellen muſsten. Ja, wir wiederholen, was wir in der Vorrede ſchon andeuteten, daſs erſt ſeit unſerer Schrift von 1875 in Deutſchland jene gerechte Würdigung von Donatellos Bedeutung durchgedrungen iſt, die ſich weder in Rumohrs Forſchungen, noch in Burkhardts Cicerone fand und die wir damals faſt als Paradoxon aufſtellen muſsten.

Zu dieſer, mir von Haus aus widerſtrebenden, Reclamation einzelner Beſtandtheile, ſowie der Geſammtheit meines geiſtigen Eigenthums in Bezug auf die Donatelloforſchungen, fühle ich mich leider durch von Tſchudis Verhalten mir gegenüber genöthigt, der nicht nur meine poſitiven, durch Stilkritik gewonnenen Reſultate Andern und ſich ſelbſt zuſchreibt oder verſchweigt, ſondern auch, trotz deren anerkannter Richtigkeit, ſich bemüſſigt ſieht, die „Kriterien“, welche mich bei meinen Unterſuchungen leiteten, mit wohlfeilen allgemeinen Redensarten in ſuperiorem Tone zu bekritteln, und zwar in der Sprache eines

Digitized by Google

Volkes, unter dem ich viele Freunde zähle, die aber nicht alle in der Lage sind, die Begründung von Tschudis Ausfällen zu prüfen.

Gerade von Tschudi, der mit Vorliebe auf meinen Pfaden wandelt, die also doch wohl nicht in die Irre führen, und mit lobenswerthem Eifer dieselben gangbarer zu machen sucht, sollte in Hinsicht auf die mannigfaltigen Anregungen und Belehrungen, die er mir verdankt, gnädiger gegen mich gesinnt sein. Oder ist nicht etwa meine Publication: „Hervorragende Bildhauerarchitecten der Renaissance", welche er, soviel ich weiss, noch vor seiner ersten Reise nach Italien kennen lernte, eine Fundgrube von Anhaltspunkten für seine Studien gewesen? Hat er nicht für seinen Aufsatz über Giovanni Dalmata, als dessen Entdecker er sich geberdet, das wesentliche Material, sowie die Gesichtspunkte in meinem eben citirten Werke gefunden? Aber auch hier macht er mir zum Vorwurf, dass ich nicht Alles gekannt oder erkannt habe, was er von diesem Künstler gefunden haben will. Findet sich nicht die Besprechung der Sculpturen aus der Capelle Sixtus IV. in den vaticanischen Grotten bereits in meiner Schrift über Verocchio? (Kunst und Künstler, Lief. 49, p. 16—19). Freilich erkannte ich in diesen Arbeiten, welche, wie mir gleichfalls nicht unbekannt blieb, nach Albertinis Mirabilien Matteo Pollajuolo ausgeführt hat, die Schule Verocchios, er dagegen die des Antonio Roffelino. Wer Recht hat, bleibe vorläufig dahingestellt, jedenfalls standen sich beide im Stil sehr nahe, und hätte von Tschudi meiner Andeutungen über diesen Gegenstand Erwähnung thun sollen.

Um nun aber auf von Tschudis Schrift über Donatello wieder zurückzukommen, so gehört schon eine gehörige Portion von Selbstgefühl dazu, wenn er alle Kinderbüsten in Bausch und Bogen, ebenso wie die Medaillons mit Seraphköpfen an der Aussenseite der Capelle Pazzi dem Donatello kurzweg abspricht und dabei ironisch den Schmerz bedauert, den er dadurch den enthusiastischen Bewunderern dieser Köpfe bereitet. Ich glaube, der Schmerz der betreffenden Enthusiasten wird zunächst nicht so gross sein, als ihr Zweifel an der Richtigkeit der „critica moderna" des Herrn von Tschudi. Es herrscht ja kein Zweifel darüber, dass nicht alle dem Donatello zugeschriebenen Kinderbüsten auch wirklich von ihm sind; gerade unter denen in Paris sind verschiedene, welche entweder blos der Schule angehören oder selbst nur Fälschungen zu sein scheinen. Jedoch der Schüler, der in diesem Gebiete sich äusserlich am meisten dem Donatello näherte, Desiderio da Settignano, erreicht ihn gleichwohl nicht im Entferntesten in der feinen, wirklichen Belebung und der entsprechenden individuellen und naturwahren Formenbildung; seine authentischen Werke neben solche Donatellos gestellt, werden immer etwas conventionell Süsses und Glattes, etwas Stereotypes im Ausdruck, wie in der

Digitized by Google

Formenbildung zeigen, in welches Donatello nie verfiel. Auch sind äußerliche Kriterien, wie die Form der Ohrmuscheln, der Augenbrauen und dergleichen, auf die sich von Tschudi, nach Lermolieffs Vorbild, viel zu Gute thut, (obwohl sie auch schon früher bekannt waren), bei Donatello nur sehr bedingt gültig, indem derselbe als wirklicher Realist von Fall zu Fall total andere Formen, auch der Ohrmuscheln, dieses Steckenpferdes der ‚modernen Kritik', zeigt.

Wenn nun aber von Tschudi das Profilrelief des S. Giovanni aus Pietra serena im Nationalmuseum zu Florenz als eine Probe ächter Donatellowerke den Seraphimköpfen an der Capella Pazzi entgegenstellt, so betrachten wir gerade jenes Relief vermöge ‚der vollkommenen Nachahmung der Natur in den kleinsten Einzelheiten', ‚der meisterhaften Bildung der Haare', ‚sowie der grossartigen Intuition des geistigen Inhalts des Sujets' als Beweis, dass auch die vollkommen ebenbürtigen Seraphimköpfe an der Aussenseite der Vorhalle der Capella Pazzi von Donatello stammen. Denn in Desiderios Seraphimköpfen findet sich durchweg ein typisch himmelnder Ausdruck, bei weich zerfloßenen Formen und flüchtig angedeuteten Haaren, der sich mit der frischen und mannigfaltigen Naturwahrheit, der bestimmten Individualisirung und der herrlichen Haarbehandlung der genannten Seraphimköpfe an der Capella Pazzi nicht entfernt messen kann. Wenn Albertini erwähnt, dass auch Desiderio für die Capella Pazzi arbeitete, so mögen ihm die Seraphköpfe an dem Friefs der Capelle selbst zuzuschreiben sein, welche nicht dasselbe Lebensgefühl, noch dieselbe Feinheit der Durchbildung zeigen, wie die äußeren an der Vorhalle.

Ebensowenig hätte Desiderio jemals die an den praxitelischen Eros im Vatican gemahnende Sinnigkeit, noch die köstliche Naturfrische und feine Belebung zu Stande gebracht, welche in den beiden meisterhaft durchgebildeten Büsten des jugendlichen Täufers, sowie eines schalkhaft lächelnden Knaben in der Chiesa ai Vanchettoni zu Tage tritt. Auch zeigt Erstere dieselbe gerade, schmale und etwas langgestreckte Nase mit niedrigen Flügeln, wie die Statue des Täufers in Casa Martelli und wie annähernd der Marmordavid im Bargello und der h. Georg. Dem eben genannten lachenden Knaben ist innig verwandt und ebenbürtig der lachende Knabe im Besitz des Herrn von Miller-Aichholz, dessen Zahnreihen in dem geöffneten Mund wiederum ihr Analogon an der Statue des Johannes in Casa Martelli finden. Auch die wundervolle Marmorbüste eines Mädchens im Bargello mit dem sanften, sinnenden Blick in den hochliegenden, von weichgebildeten Liedern umschlossenen Augen, mit dem zarten Lächeln, das den leise geöffneten Mund und die Wangen umspielt, mit den feinen, aufgezogenen Brauen und der heiteren, runden Stirne, dem feinen Näschen, dem schlanken Hals, der wunderbaren Weichheit und

Digitized by Google

Elaſtizität des Fleiſches und beſonders der zarten knoſpenden Buſen, endlich mit dem duftig und doch ungemein ſorgfältig behandelten, von einem Bande durchzogenen Haare, erweiſt ſich als ein unzweifelhaft ächtes Meiſterwerk des Donatello. Dasſelbe gilt jedenfalls von der Johannesbüſte in Casa Martelli, wiewohl gerade dieſe auf den erſten Blick den Typen des Desiderio ſehr verwandt erſcheint. Doch auch ſie iſt zu naturwahr und fein durchgebildet, zu individuell und ächt empfunden, um dem Desiderio zugeſchrieben werden zu können, deſſen Putten am Monument Marsuppini in S. Croce alle dieſe Züge ins Decorativ-Flüchtige und Incorrecte, ins Conventionelle und Affectirte übertragen zeigen. Man darf eben nicht auſser Acht laſſen, daſs Desiderio in ſeinen Putten offenbar ängſtlich donatelliſche Vorbilder nachahmte, und daher dieſe letzteren wegen ihrer äuſserlichen Verwandtſchaft mit Desiderios Arbeiten nicht ohne weiteres dieſem zuſchreiben. Die aufgezogenen Brauen, die flachliegenden Augen, der feine, zugeſpitzte Mund ſind Eigenthümlichkeiten, welche ſich auch an urkundlich beglaubigten Werken Donatellos nachweiſen laſſen, wie z. B. an ſeinem erſten Marmordavid, und daher auch als urſprünglich ihm angehörige Motive anzuſehen ſind, welche dann allerdings durch Nachahmer, wie Desiderio und Mino, ſtereotyp wiederholt wurden, aber ohne das urſprüngliche Leben in Form und Ausdruck.

Als Nachahmungen Desiderios nach Donatello möchten wir dagegen die marmorne Knabenbüſte im Bargello mit anſchlieſsendem Wams und darunter zugeſchnürtem Hemd, ebenſo die Büſte eines Johannes mit offenem Munde im Louvre anſehen, welche in der Technik und Modellirung nicht ſo fein und weich wie bei Donatello ſind, die Augenbrauen derber bezeichnet, die Augenlieder und Thränenſäcke wulſtiger gebildet, die Ohren in der That ebenfalls weniger ſorgfältig durchgeführt zeigen. Auch den Reliefkopf eines Knaben in Profil mit manirirt kreisförmig geringelten Locken, ferner die Büſte eines faſt erſchreckend naturaliſtiſchen, wie ein Abguſs nach dem Leben (oder Tode) erſcheinenden einjährigen Kindes, beide im Louvre, halten wir für keine ächten Werke Donatellos.

Noch zwei andere Johanneskö̈pfchen im Nationalmuſeum von Florenz, ein dritter 1871 bei Napoleone Moriani, gehören Donatellos Nachahmern an. Ebenſo iſt die Büſte eines lachenden Knaben bei M. Dreifuſs nur eine Copie nach derjenigen des Herrn von Miller-Aichholz, indem an erſterer ſowohl Mund, Haar, wie auch die Ohren viel flüchtiger und mit weniger Naturverſtändnis durchgeführt ſind, als am Originale.

Dieſe Notizen mögen, ſo wenig ſie erſchöpfend ſind, doch als Wink zur Vorſicht gegen von Tſchudis radicale Kritik dienen. Im Uebrigen verweiſen wir in Bezug auf dieſe Gattung Büſten Donatellos auf S. 19, 27—29 unſeres Textes.

Digitized by Google

Dafs Herr von Tſchudi trotz der Unfehlbarkeit ſeiner ‚Kritik‘ bisweilen auch ſehr flüchtig beobachtet, beweiſt der Umſtand, dafs er die Scenen in vier Medaillons der Sakriſtei von S. Lorenzo, welche Johannes auf Pathmos, die Erweckung der Druſiana, die Apotheoſe Johannes', ſowie Johannes im Oelkeſſel darſtellen, für Scenen aus dem Leben des h. Laurentius anſah.

Zum Schluſſe ſei es hier noch geſtattet, einige andere zerſtreute Bemerkungen beizufügen, zu denen uns die Ausſtellung von Gypsabgüſſen nach Donatellos Werken in Florenz Anlafs gab und die wir in dem bereits fertig gedruckten Text nicht mehr unterbringen konnten.

Das marmorne Reliefbruſtbild im Louvre, welches einen älteren bartloſen Mann mit Lorberkranz im Profil darſtellt, gehört zu den vorzüglichſten Arbeiten Donatellos in dieſer Gattung und iſt ohne Zweifel identiſch mit dem Relief des Solon, das ſich in Casa Valori befand und deſſen Schilderung bei Bocchi e Cinelli, le bellezze di Firenze, ganz mit dem erhaltenen Relief übereinſtimmt. In der That iſt der Hals wundervoll ſtudirt, nicht minder fein ſind die Lineamente des Profils und des Mundes, die Durchbildung des Auges und Ohres, ſowie die Geſichtsmusculatur, die Behandlung des gelockten Haares und des Lorbeerkranzes, ſowie des an dieſem flatternden Bandes. Alles im flachſten Relief und doch voller Leben und Plaſtik, ein wahres Vorbild für Münz und Medaillenkunſt, auf welche Donatello wirklich unzweifelhaft einen bedeutenden Einfluſs ausübte.

Sehr belehrend war in der Donatelloausſtellung das Studium der Gypsabgüſſe nach den Köpfen von drei Statuen des Campanile, ſowie dem ſogenannten Poggio Bracciolini. Der Kopf des Täufers vom Campanile zeigt im Profil dieſelben markirten Linien, wie gewiſſe Köpfe am Relief des Taufbrunnens in Siena, zur Beſtätigung, dafs Donatello dieſen Typus nicht von Giacomo della Quercia entlehnte, wie Schmarſow annimmt, indem der Täufer noch vor Donatellos Aufenthalt in Siena entſtand.

Wir ſehen auch hier den ſtark gewölbten Augenbrauenknochen bei zurückfliegender Stirne, die gebogene, doch faſt in einer Flucht mit der Stirne ſich ſenkende Naſe, den trotzig geſchwellten Mund, das energiſch vortretende Kinn. Beſonders finden wir auch in der Karyatide rechts am Brancaccigrabe dieſen Typus wieder. Der Kopf iſt wenig detaillirt, in grofsen, beſtimmten Zügen mit tief eingehöhlten Augen und länglichen Ohren gebildet.

In ähnlicher Weiſe, in breiten grofsen Zügen, mit einem Profil, das an

Digitized by Google

ſchwermüthigem Adel bedeutend die Vorderſicht übertrifft, iſt der Kopf des Zuccone behandelt, wo das Ohr hinwieder breiter und fleiſchiger geſtaltet iſt, — ein Beweis, daſs Donatello in ſeinen Ohren ebenſowenig wie in anderen Einzelnheiten ſich mechaniſch wiederholte, ſondern immer wieder ein beſtimmtes Modell ſtudirte.

Auch der Kopf des Francesco Soderini (Jeremias) ſchlieſst ſich in der breiten, mächtigen Behandlung bei energiſchester Charakteriſtik dieſen beiden Köpfen an.

Eine ganz andere Behandlung finden wir dagegen am Kopf des Poggio Bracciolini, deſſen Züge mit ungemein pſychologiſcher Feinheit in ihren mannigfaltigſten Einzelnheiten durchgebildet ſind, aber dabei nicht etwa in einer mühſamen, kleinlichen und glatten Ausarbeitung, ſondern mit einer Virtuoſität und Sicherheit des Meiſſels, welche nur etwa mit der breiten Pinſelführung eines Franz Hals verglichen werden kann. Jeder noch ſo feine Zug iſt in energiſchen Flächen und Kanten herausgehauen, mit einer Verwegenheit, wie ſie nur die höchſte techniſche Meiſterſchaft dem Künſtler verleihen konnte. Dieſer Umſtand beſtätigt unſere Annahme von einer ſpäteren Ausführung dieſes Kopfes, als der zuvor genannten, und zwar in jener Zeit der gröſsten geiſtigen Beherrſchung des bildneriſchen Materials und der eindringendſten pſychologiſchen Vertiefung in den Ausdruck des reifen, ſchickſalsgeprüften Männerkopfes, welche ſeit dem Aufenthalt des Künſtlers in Padua datirte.

Digitized by Google

Alphabetische Verzeichnisse

mit Seitenangabe der im Text behandelten Personen und Kunstwerke.

(J. = Jahrhundert; S. = Seite; (A) = Anmerkung).

I. Personenverzeichniss.

A. KÜNSTLER.

Agnolo di Taddeo Gaddi, Fl. Maler, XIV. J. S. 83.

Andrea del Castagno, Fl. Maler, XV. J. S. 91, 111.

Andrea delle Caldiere. Glockeng. v. Vicenza, XV. J. S. 98.

Andrea del Sarto, Fl. Mal. XVI. J. S. 78.

Andrea d' Orcagna, Fl. Bildh. Arch. XIV. J. S. 5, 7, 8.

Andrea Pisano, Bdh. in Flor. XIV. J. S. 4, 7, 18.

Antonio da Chellino, Bdh. aus Pisa, Gehülfe Don 's in Padua. S. 98 (A).

Antonio da Christofano, Bdh. v. Flor. S. 99.

Antonio di Giovanni, Gehülfe Don.'s in Padua. S. 92.

Arnolfo di Cambio da Colle in Val d' Elsa, Archit. Bdh. XIII.—XIV. J. S. 5.

Aspetti, Tiziano, Ven. Bdh. XVI. J. S. 101.

Bandinelli, Baccio, Fl. Bdh. XVI. J. S. 78.

Baroncelli, Niccolò, Fl. Bdh. XV. J. S. 99.

Bellini, Maler, Ven. XV. J. S. 101.

Benedetto da Majano, Fl. Bdh. Arch. XV. J. S. 81 (A), 110.

Bertoldo Fiorentino, Bdh., Schüler Don.'s, XV. J. S. 103, 105, 111.

Botticelli, Sandro, Fl. Maler. XV. J. S. 91, 111.

Brunellesco, Filippo di Ser, Fl. Arch. XV. J. S. 1, 4, 6, 11, 26, 29, 31, 33, 46, 54, 66, 75.

Campagna, Girolamo, Bdh. Ven. XVI. J. S. 88.

Cavalcanti, Andrea di Lazzero de', Bdh. v. Borgo Buggiano. XV. J. S. 63, 110.

Cellini Benvenuto, Fl. Bdh. Goldschm. XVI. J. S. 79.

Civitali, Matteo, Bdh. Lucca, XV. J. S. 39, 111.

Cimabue, Fl. Maler. XIII. S. 7.

Ciuffagni, Bernardo di Piero, Fl. Bdh. XV. J. S. 10, 13, 22, 23.

Crivelli, Carlo. Maler, Ven. XV. J. S. 101.

Dalmata Giovanni, Bdh. XV. J. S. 120.

Dentone, Antonio, Bdh. Ven. XVI. J. S. 96, 101.

Desiderio da Settignano, Bdh. XV. J. S. 110, 120, 121, 122.

Domenico di Bartolo, Maler v. Siena. XV. J. S. 41.

Dürer, Albrecht. S. 106.

Federighi, Antonio, Bdh. Siena. XV. J. S. 41.

Francesco del Valente, Bdh., Gehülfe Don.'s in Padua. S. 98 (A).

Ghiberti, Lorenzo di Cione. S. 4, 5, 6, 9, 10, 30, 32, 33, 35, 41, 48, 63, 175, 110.

Ghiberti, Vettore, Fl. Goldschm. XV. J. S. 44.

Digitized by Google

Ghirlandajo. Domenico di. Fl. Maler, XV. J. S. 93, 112.
Giacomo della Guercia, Bdh. v. Siena, XV. J. S. 31, 34, 35, 38, 40, 41, 83, 113, 123.
Giovanni di Bartolo, gen. il Rosso, Schüler Don.'s. S. 32, 110.
Giovanni Duprè, Bdh. v. Siena, XIX. J. S. 39 (A).
Giovanni di Fetto, Fl. Bdh. Arch. XIV. J. S. 8.
Giovanni da Pisa, Schüler Don.'s. XV. J. S. 95.
Giovanni Pisano, Bdh. XIII. J. S. 46, 71, 90.
Giovanni di Stefano, Bdh. v. Siena. XV. J. S. 4.
Giotto da Bondone, Fl. Maler, XIII.—XIV. J. S. 7, 96.
Goro di Neruccio, Bdh. in Siena. XV. J. S. 41.
Guariente di Giovanni di Tommaso, Fl. Goldschm. XV. J. S. 42.
Hals, Frans, Holl. Maler. XVII. J. S. 124.
Jacopo di Piero, Fl. Bld. XIV. J. S. 7, 8.
Lionardo di Ser Giovanni, Fl. Goldschm. XIV. J. S. 4.
Lionardo da Vinci. S. 111.
Lippi Filippino, Fl. Maler, XV. J. S. 111.
Lippi Fra Filippo, Fl. Maler, XV. J. S. 91, 111.
Lombardo, Pietro, Bdh. in Venedig. XV. J. S. 101.
Luca della Robbia, Fl. Bdh. XV. J. S. 63, 65, 96, 116.
Manetti Antonio, Holzschneider u. Architect. XV. J. S. 75 (A).
Mantegna Andrea, Maler von Padua. XV. J. S. 94, 101.
Masaccio, Fl. Maler. XV. J. S. 1, 37, 91, 111, 113.
Matteo di Prato, Orgelmacher. XV. J. S. 63.
Michelangelo Buonaroti. S. 4, 14 (A), 17, 27, 50, 62, 68 (A), 70, 107.
Michelozzo, Fl. Bdh Arch. XV. J. S. 4, 30—33, 37, 38, 42—44, 47—49, 51, 53, 54, 55, 61, 63, 65, 66, 91.
Mino da Fiesole, Bdh. XV. J. S. 110.
Minello, Antonio, Pad. Bdh. XVI. J. S. 101.
Minello, Giovanni, Pad. Bdh. XVI. J. S. 101.
Nanni d' Antonio di Banco, Fl. Bdh. XV. J. S. 9, 10, 11, 13—17, 29, 48, 110.
Niccolò dipintor, Gehülfe Don.'s in Padua. S. 98 (A).
Niccolò di Piero de' Lamberti d' Arezzo, Bdh. XV. J. S. 9—11, 13—17, 22, 26, 29, 32 (A) 56, 81 (A).
Niccolò Pisano, Bdh. XIII. J. S. 6, 33, 40.
Neroccio di Lando, Bdh. in Siena. XV. J. S. 41.
Peselli, Giuliano d' Arrigo, Fl. Maler. XIV.—XV. J.
Piero della Francesca, Umbr. Maler. XV. J. S. 91.
Piero di Giovanni teotonico (Peter, Sohn des Hans) Bdh. XIV. J. S. 8, 9, 26, 29.
Piero di Niccolò, Bdh. in Flor. XV. J. S. 29, 52 (A), 110.
Pietro del Minella, Bdh. in Siena, XV. J. S. 34, 41.
Pollajuolo, Antonio del, Fl. Bdh. XV. J. S. 12, 111.
Pollajuolo Matteo, Bdh. XV. J. S. 120.
Riccio, Andrea, Bdh. Padua, XVI. J. S. 96, 98, 98 (A), 101.
Riccio, Antonio, Bdh. Ven. XV. J. S. 101.
Rossellino, Antonio, Bdh. in Flor. XV. J. S. 110, 120.
Sanzio, Raffaele. S. 18, 91, 97.
Schlüter Andreas. S. 86.
Signorelli, Luca. S. 91.
Simone di Niccolò di Betti (Bruder Donatellos) S. 3 (A), 53 (A).
Simone Ghini, Bdh. XV. J. S. 3, 61.
Squarcione, Francesco, Maler, Antiquar, Padua. XV. J. S. 94, 102.
Talenti, Simone di Francesco, Bdh. Arch. Fl. XIV. J. S. 7.
Turini Giovanni, Goldschm. in Siena. S. 31, 38, 39 39 (A).
Uccello, Paolo, Fl. Maler. XV. J. S. 1, 37, 63, 83, 91, 111, 113.
Urbano di Pietro da Cortona, Bdh. Gehülfe, Don.'s in Padua. S. 41, 98 (A).
Van Eyck. S. 1.

Digitized by Google

Vecchietta, Lorenzo, Bdh. Maler, Siena. XV. J. S. 41.
Vellano, Bartolommeo di, Bdh. von Padua. XV. J. S. 87, 88, 101.
Verocchio, Andrea del. S. 66, 79, 97 (A), 120.
Vivarini, Malerfam. Murano. XV. J. S. 101.

B. HISTORISCHE PERSÖNLICHKEITEN.

Albizzi, Rinaldo degli, Flor. Partheimann. XV. J. S. 69.
Alphons II. von Aragon, König von Neapel. XV. J. S. 81, 82, 84.
Aragazzi, Bartolommeo, Humanist, v. Montepulciano. XV. J. S. 49 f.
Azzo d' Ubaldino, Bandenführer von Siena. XIV. J. S. 83.
Bonifacius IX. Papst. XIV.—XV. J. S. 9.
Borso d' Este, Herzog von Ferrara. XV. J. S. 99.
Bracciolini, Poggio (fiorentino) Humanist von Arezzo. XV. J. S. 11, 19, 33, 49, 102, 124.
Brancacci, Rinaldo, Cardinal. XV. J. S. 45, 49 (A).
Bruni, Leonardo, Humanist von Arezzo, Fl. Staatskanzler. S. 49.
Capponi, Gino, Fl. Bürger. XV. J. S. 22.
Capponi, Neri, Fl. Bürger. XV. J. S. 3 (A).
Cavalcanti, Bernardo, Fl. Bürger. XV. J. S. 56.
Cherichino, Giovanni di Barduccio, Fl. Bürger. XV. J. S. 23.
Crivelli, Giovanni, Apost. Protonotar. S. 61.
Duccio d' Arno, lucches. Machthaber. XV. J. S. 2.
Durazzo, Carlo di, König von Neapel. XIV. J. S. 2.
Este, siehe Borso und Niccolò.
Farnese, Pietro, Bandenführer. XIV. J. S. 83.
Gattamelatta, Erasmo di Narni, Bandenführer. XV. J. S. 84, 85, 99.
Gattamelata, Giovanni Antonio, Bandenführer. XV. J. S. 84, 85.
Gonzaga Lodovico, Markgraf von Mantua. XV. J. S. 98.
Guadagni Vieri, Fl. Bürger. S. 42.
Hawskwood, John (Giovanni Aguto), Bandenführer. XIV. J. S. 83.
Johannes XIII., Papst. XV. J. S. 42, 43 (A), 45, 62.
Ladislaus, König von Neapel. XIV.—XV. J. S. 83.
Leo X., Papst. XVI. J. S. 103.
Lionardo Bruno, siehe Bruno.
Maddaloni, Conte. S. 81.
Manetti, Gianozzo, Fl. Bürger und Humanist. XV. J. S. 12, 15, 19, 102.
Martelli, Ruberto, Fl. Bürger. XV. J. S. 3, 19.
Martin V., Papst. XV. J. S. 42, 61.
Matteo del Ricco, Fl. Partheimann. XV. J. S. 2.
Medici, Cosimo de', Fl. Bürger. XV. J. S. 3, 24, 52, 53 (A), 61, 63, 65—67, 69, 72, 73, 103, 109.
Medici, Giovanni de', Fl. Bürger. XIV.—XV. J. S. 42, 52, 53 (A), 63, 74.
Medici, Lorenzo de', Fl. Bürger. XV. J. S. 53 (A), 66 (A).
Medici, Piccarda de', Gemahlin Giovannis. XV. J. S. 53 (A).
Medici, Piero de', Fl. Bürger. XV. J. S. 69, 103, 109.
Nanni di Miniato. S. 83.
Niccolò d' Este, Herzog von Ferrara. XIV.—XV. J. S. 99.
Pecci, Giovanni, Bischof von Groffeto. XV. J. S. 31, 34, 62.
Poliziano, Angelo, Humanist. XV. J. S. 53 (A).
Raffaello, Fulgoso. S. 87.
Savelli, Paolo, Bandenführer. XIV.—XV. J. S. 84.
Sixtus IV., Papst. XV. J. S. 120.
Soderini, Francesco, Fl. Bürger. XV. J. S. 24, 124.
Strozzi, Matteo, Fl. Bürger. XV. J. S. 33.
Strozzi, Onofrio, Fl. Bürger. XV. J. S. 29.
Uzzano, Niccolò da, Fl. Bürger. XV. J. S. 25, 38, 43, 75, 76.
Valori, Bartolommeo, Fl. Bürger. XV. J. S. 42.
Walther von Brienne, Herzog von Athen. XIV. J. S. 15.

Digitized by Google

II. Ortsverzeichniss.

(n. a. = nicht ausgeführt; n. b. = nicht bekannt; M. = Marmor; Br.=Bronce; Terrac.=Terracotta).

A. FÜR DONATELLOS WERKE.

ANCONA.

Baptisterium: Statue des Täufers (n. a.) S. 27.

BERLIN.

Museum: Br.-Statuette des Täufers (verm. aus Orvieto). S. 27, 28. — Madonnareliefs. S. 60. — Br.-Büsten Alphons' II. S. 82.

FAENZA.

Pinakothek: M.-Büste des Giovannino. S. 19.

FLORENZ.

Kirchen.

Baptisterium: Grabm. Joh. XXIII. (mit Michelozzo). S. 42—50, 62, 118. — Allegorien am näml. Grabm. S. 50, 57, 76. — H. Magdalena von Holz. S. 26, 27, 95.

Croce: Christus von Holz. S. 26, 27. — Altar der Verkündigung. S. 46, 56, 57, 62, 118. — Broncefigur des h. Ludwig von Toulouse. S. 80, 89. — Seraphimfries an der Capella Pazzi. S. 29, 121.

Dom: M.-Büsten griech. Philosophen, Profil, Relief. S. 80. — Statuen am 2. Nordportal. S. 10, 11. — Prophet Daniel (Gianozzo Manetti?) M.-Statue. S. 12, 13, 19, 102. — M.-Statue des Poggio Fiorentino. S. 12, 13, 19, 102. — M.-Statue des S. Joh. Evang. S. 13—17, 50, 119. — Glasgemälde der Krönung Mariae. S. 63. — M.-Orgellettner mit Puttentänzen. S. 63—65. — M.-Statuen am Glockenthurm. S. 12, 18, 20. — M.-Statue des S. Joh. Bapt. ebenda. S. 21. — M.-Statue des Habakuk? (bartlosen Alten) ebenda. S. 21, 22, 119. — M.-Gruppe des Abraham und Isaak ebenda (mit Giov. di Bartolo). S. 22. — M.-Statue des Josua (mit Giov. di Bartolo). S. 22. — M.-Statue des Zuccone (Giovanni di Barduccio Cherichino. S. 23, 28. — M.-Statue des Jeremias (Fr. Soderini). S. 23, 24.

S. Lorenzo: Sagrestia vecchia: M.-Grabmal Joh. de Medici. S. 52, 53, 62. Terrac.-Büste des S. Lorenzo. S. 75, 76. — Vier Heiligenfiguren in Terrac.-Relief. S. 76, 89. — Vier Medaillon in Stuck mit der Legende Joh. Evang. S. 76, 77, 123. — Vier Medaillons in Stuck mit den Evangelisten. S. 77. — Br.-Thüren. S. 75, 77. — Waschbecken im Hintergemach. S. 79. — Weihbecken. S. 79. — Marmorschranken des Hochaltars. S. 78. — Langhaus: Br.-Relief der zwei Kanzeln (mit Bertoldo). S. 103—108. — Grab Donatellos. S. 109.

Or. S. Michele: M.-Statue des S. Peter. S. 15, 16, 19. — M.-Statue des S. Marcus. S. 15, 16, 19. — M.-Statue des S. Georg. S. 14—20, 38, 50, 119. — Nische der Gruppe Verocchios. S. 80.

Ognissanti: Br.-Büste des S. Roffore (n. b.). S. 42.

Capella Strozzi: Madonnarelief in pietra serena. S. 61.

Chiesa ai Vanchettoni: Lächelnder Knabe, M.-Büste. S. 28, 121. — Sinnender Johannes als Knabe, M.-Büste. S. 58, 121.

S. Verdiana: Silberfutteral des Armes der Heiligen (n. b.). S. 5.

Oeffentliche Sammlungen.

Nationalmuseum: M.-Statue des David. S. 15, 17—19, 25. — M.-Statue des Täufers, schreitend. S. 27, 95. — Relief des Täufers in Pietra serena. S. 27, 121. — Terrac.-Büste des Niccolò da Uzzano. S. 24, 25, 75, 76. — Drei Knabenbüsten in Marmor (Schule oder Nachahm. Don.'s.) S. 28, 122. — M.-Büste eines Mädchens. S. 19, 121, 122. — Orgellettner mit Puttentanz.

Digitized by Google

S. 64, 65, 73. — M.-Statue des Bacchus (?) S. 58. — Br.-Statue der Judith. S. 69—71. — Br.-Statue des David. S. 69—72, 84, 85. — Br.-Statue des Amor. S. 72, 73. Br.-Reliefstafel, Kinderbacchanal. S. 73. — Br.-Büste des G. A. Gattamelata (?). S. 84, 85. — Br.-Büste eines bartlosen Mannes mit Lorberkranz. S. 84. — Löwe (Marzocco) in Pietra serena. S. 79. — M.-Fontänenbecken aus Pal. Pazzi. S. 79, 80. — Kopf des Poggio Fior. (Gypsabg.). S. 123, 124. — Kopf des S. Joh. Bapt. vom Campanile (Gypsabg.). S. 123. — Kopf des Zuccone (Gypsabg.). S. 124. — Kopf des Franc. Soderini (Jeremias) (Gypsabg.). S. 121. — Madonnenrelief, Terrac. S. 60.

Privatpaläste und Sammlungen.

Antiquar Bardini: Pietà. Pietra ser.

Lung' Arno Corsini: Wappen der Giangigliazzi. Pietra serena. S. 79 (A).

Casa Martelli: M.-Büste des Giovannino. S. 19, 122. — M.-Statue des Täufers. S. 27, 28, 121. — M.-Statue des David. S. 58, 72. — Wappen Martelli. Pietra ser. S. 79.

Pal. Medici: (Riccardi): M.-Reliefmedaillons im Hof. S. 66, 69, 72, 84. — Napoleone Moriani, Antiquitätenhändler: M.-Büste eines Knaben (Nachahmer Don.'s). S. 29, 122.

Pal. Pazzi: Madonnenrelief (vormals dort, jetzt beim Grafen Lamponi-Leopardi). S. 61.

Pal. Quaratesi (vorm. Pazzi): Wappen der Pazzi. Pietra ser. S. 79 (A).

Via Pietra Piana (vorm.): Madonnenrelief in Terracotta. S. 60.

Pal. del Turco: Madonnenrelief in Pietra serena. S. 61.

Casa Valori (vorm., jetzt n. b.): Centaurenkampf. S. 34.

GUBBIO.

Fratelli Porta: Wachsmodell zu einem David. S. 58, 72.

LONDON.

Kensington Museum: M.-Relief des todten Christus. S. 58, 95, 119. — Terrac.-Relief Christus und Joh. Bapt. in Bruftbild. S. 59. — M.-Relief Schlüsselübergabe. S. 59, 62, 119. — Madonnenrelief in Stuck (n. b.). S. 60. — Büste der h. Cäcilie in Terrac. S. 76. — Br.-Schale aus Casa Martelli. S. 73, 94. — Pietà, Terrac.-Sk. S. 98.

Lord Vaughan: M.-Relief. Büste eines Mädchens im Profil (aus Casa Valori?) S. 59.

Lord Elcho: M.-Reliefbüste der h. Cäcilie. S. 60.

LUCCA.

Dom: Antiker Sarkophag mit Zufätzen von Donatello. S. 33.

Abdämmung des Serchio. S. 4.

MANTUA.

Terrac.-Modell, Grabmal des h. Anselmus. S. 98.

MODENA.

Br.-Reiterstatue des Borso d'Este (n. ausgef.) S. 99.

MONTEPULCIANO.

Pieve: Grabmal des B. Aragazzi. S. 49—52, 58.

MÜNCHEN.

H. Confervator Bayersdorfer: Br.-Statuette des David. S. 58.

NEAPEL.

Alphons II., Br.-Reiterstatue (n. a.). S. 81, 82, 84.

S. Angelo a Nilo: M.-Grabmonument des Card. Rinaldo Brancacci. S. 45—47, 59.

Mufeo Borbonico: Br.-Pferdekopf dazu. S. 81, 82.

Pal. Maddaloni: Gypsabguís des obigen Pferdekopfes. S. 82.

ORVIETO.

Dom: Br.-Statue des Täufers. S. 27, 28.

PADUA.

Platz vor S. Antonio: Br.-Reiterstatue des Gattamelata. S. 84—86, 99.

Pal. della ragione: Holzmodel zum Pferd. S. 86.

S. Antonio: Br.-Statuen der H. Prosdocimus,

Digitized by Google

Ludwig, Franciscus, Antonius, Daniel, Juſtina, des Chriſtus und der Madonna. S. 87—90. — Vier Br.-Reliefs, Legenden des h. Antonius. S. 87, 88, 90—94, 105. — Zwei Br.-Reliefs des Eccehomo. S. 87, 88, 95, 96. — Terrac.-Relief der Grablegung. S. 88, 96, 97. — Zwölf Reliefs muſizirender Engel. S. 88, 96. — Vier Br.-Reliefs mit den Symbolen der Evangeliſten. S. 88.

Kloſter der Eremitanerinnen: M.-Relief der Madonna (n. b.). S. 98. — S. Sebaſtian von Holz (n. b.). S. 98.

PARIS.

M. André: Br.-Plaquette: Marter des h. Sebaſtian. S. 100. — Zugeſchr. Werke. S. 29.

M. Dreifuss: Lachender Knabe, M.-Büſte, Copie nach der des H. v. Miller-Aichholz in Wien. S. 122.

M. Ephrussi: Donatelliſche Werke? S. 29.

M. Timbal: Donat. Werke. S. 29.

Louvre: Br.-Relief der Geiſelung. S. 100. — Profilkopf des Solon, Rel. Pietra serena. S. 123. — Büſte des Joh. Bapt. (angebl. wahrſch. Desid.). S. 122. — Büſte eines einj. Kindes (angebl. ?). S. 122. — Relief, Profilbüſte eines Knaben (angebl. ?) S. 122. — Madonnenreliefs. S. 60.

PISA.

Dortige Studien Dom.'s. S. 33.

PISTOJA.

S. Jacopo: Prophetenfigürchen am Silberaltar. S. 5.

PRATO.

Dom: M.-Kanzel. S. 54, 55, 62, 73, 117.

ROM.

Anweſenheit Don.'s. S. 117, 118.

Araceli: M.-Grabplatte der ap. Proton. Giov. Crivelli. S. 61, 62.

Pal. Barberini: M.-Büſte eines Mädchens. S. 19.

S. Peter: Cap. dei Canonici, Travertinaltar. S. 62.

SIENA

Baptisterium: Taufbrunnen: Br.-Relief, Gaſtmahl des Herodes. S. 31, 34—37. Br.-Figuren der Fides und Spes. S. 38, 30, 47, 50, 76, 118. — Drei tanzende Kinder, Br.-Figuren. S. 39.

Dom: Cap. delle grazie: Br.-Statue des Goliath (n. a.). S. 102. — Br.-Statue Johannes' Bapt. S. 27, 31, 102—103. — Langhaus: Br.-Grabplatte des Biſchofs Pecci. S. 31.

Loggia dei mercanti. M.-Statue des S. Bernardino (n. a). S. 102.

TURIN.

K. Arſenal: Schwertgriff von Achat mit Br.-Beſchläge. S. 74.

VENEDIG.

Frari: Holzſtatue des Täufers. S. 99.

Marcusbibliothek: Br.-Statuette des Täufers. S. 100.

WIEN.

Ambraſer Sammlung: M.-Relief, Grablegung Chriſti. S. 98.

Herr v. Miller-Aichholz: M.-Büſte eines lachenden Knaben. S. 28, 121, 122.

B. FÜR DIE ÜBRIGEN ERWÄHNTEN KÜNSTLER UND KUNSTWERKE.

ASSISI.

S. Francesco. Unterkirche: *Puccio Capanna.* Grablegung. S. 97 (A).

AREZZO.

S. Francesco: *Niccolò d' Arezzo*, Grabmal des Ant. Roizello. S. 32.

Goldſchmiedkunſt. S. 4.

BAMBERG.

Dom: Reiterſtatue Konrad III. S. 82 (A).

BOLOGNA

Camposanto: *Niccolò d' Arezzo.* Grabmal Alex. V. S. 32

S. Petronio: *Giacomo della Guercia*, Reliefs am Hauptportal. S. 35.

Digitized by Google

BRABANT.

Bildhauer. S. 8.

BRIXEN.

Dom: Kreuzgang: Fresken. S. 108 (A).

CAFFAGIUOLO.

Villa: *Michelozzo*. S. 66.

CAREGGI.

Villa: *Michelozzo*. S. 66.

CORTONA.

Dom: Sarkophag mit Centaurenkampf. S. 33.

FERRARA.

Niccolò Baroncelli und *Antonio da Cristofano*, Reiterstatue des Niccolò und Borso d'Este. S. 99.

FIESOLE.

Badia: *Brunellesco*. S. 66.

S. Girolamo: *Michelozzo*. S. 66.

FLORENZ.

Allgemeines.

Architektur des XIV. J. S. 5.

Goldschmiedkunst. S. 4.

Kirchen.

S. Appollonia: *Andrea del Castagno* S. 91.

Baptisterium: *Guariento di Giovanni di Tommaso*, Goldschmied, Reliquiarium von Silber. S. 42. — *Lorenzo di Cione Ghiberti*, u. Broncethüre. S. 30; 2. Broncethüre S. 37; Br.-Thürrahmen, S. 8. — *Michelozzo*, Silberstatuette des Täufers. S. 33. — Silberaltar. S. 4.

S. Croce: *Brunellesco*, Pazzikapelle. S. 46. — *Michelozzo*, Noviziat und Capella Medicea. S. 66. — *Desiderio da Settignano*, Mon. des Carlo Marsuppini. S. 122.

Dom: Sculptur des XIV. J. S. 7, 8. — *Andrea di Lazzero di Cavalcanti*, Waschbecken der Sakrifteien. S. 63. — *B. Bandinelli* und *Giovanni dell' Opera*, Reliefs der Chorschranken. S. 78. — *Brunellesco*, S. 35, 63. — *A. del Castagno*, Reiterbild des Niccolò di Tolentino. S. 83. — *Bernardo di Piero Ciuffagni*, Statue des S. Matthäus. S. 13. — Grabmonument in Stein des Pietro Farnese (u. a.). S. 83. — *Ghiberti*, Grabmonum. des H. Zenobius. S. 63. *Luca della Robbia*, M.-Orgellettner mit Putten tänze. S. 63, 65. — Broncethüre. S. 65. — *Michelangelo*, Kreuzabnahme. S. 107. — *Nanni d'Ant. di Banco*, Sculpturen am zweiten Nordportal des Domes. S. 10, 11. — Statue des S. Lucas. S. 10, 13—15 — Relief der Mad. della Cintola. S. 29, 48. — *Niccolò d' Arezzo*, Sculpturen am zweiten Nordportal. S. 9. — M.-Statue des S. Marcus. S. 9, 10, 13. — *Pietro di Giovanni Tedesco*. S. 6. — *Paolo Uccello*. Glasgemälde. S. 63, 64. — Reiterbild des John Hawkswood. S. 83.

Glockenthurm: Andrea Pisano, Relief, S. 18.

S. Lorenzo: *Brunellesco*, Bau der Sagrestia vecchia. S. 66, 74; des Chores. S. 66; des Langhauses. S. 66. — *Verocchio*, Sagr. vecchia, Antheil am Waschbecken. S. 79.

S. Marco: *Michelozzo*, Kloster und Bibliothek. S. 66.

S. Maria novella: Portal. S. 8.

Or. S. Michele: Sculptur des XIV. J. S. 7. — *Ghiberti*, Br.-Statue des S. Joh. Bapt. S. 30. — Br.-Statue des Matthäus. S. 30. — *Nanni di Banco*, Sockelsculpturen. S. 11, 16. — M.-Statue des h. Philippus. S. 16. — *Niccolò d' Arezzo*, Sculpturen des Westportals. S. 9, 10. — *Verocchio*, Br.-Gruppe, Christus und Thomas. S. 80.

S. Trinità: *Piero ai Niccolò*, Grab des Onofrio Strozzi, Sacristei. S. 29. — Sacristeiportal, Anf. XV. J. S. 9.

Oeffentliche Bauten.

Bigallo. S. 7.

Pal. Pretorio: Portal im Uebergangsstil Anf. XV. J. S. 9, 81. — *Benedetto da Majano?*, Relief der S. Trinità. S. 81.

Loggia dei Signori: Sculptur des XIV. J.

Oeffentliche Sammlungen.

Nationalmuseum: *Michelangelo*, M.-Statue des Bachus. S. 27. — *Desiderio da Settignano (?)*, Büste eines Knaben. S. 122. —

Digitized by Google

Verocchio, M.-Relief, Tod der Francesca Tornabuoni. S. 97 (A).
Uffizj: Antike Cameen der Mediceer. S. 67, 68, 84. — Antike Hermesſtatue von Marmor. S. 72. — *Raphael*, Handzeichnung des h. Georg. S. 18, 110.

Privatpaläſte und Sammlungen.

Via de Bardi. n. 36: Sculptur des XIV. J. S. 8.
Porta Rossa: Wappen Davanzati. S. 97 (A).
Pal. Medici (Riccardi): von *Michelozzo*. S. 66. — Antiker Sarkophag. S. 46.

FREIBURG I. B.

Meiſter daher. S. 8.

JERUSALEM.

Pilgerhoſpiz: *Michelozzo*, S. 66.

KÖLN.

Meiſter daher. S. 4, 8.

LUCCA.

Abdämmung des Serchio: *Brunellesco, Ghiberti*, S. 4.
Dom: Reiterſtatue des h. Martin. S. 83.
S. Frediano: *Giacomo della Guercia*, Altar der Familie Trenta. S. 35, 40.

MAILAND.

Brera: Reiterſtatue des Bernabò Visconti. S. 83.

NEAPEL.

Museo Borbonico: Antike Cameen. S. 67, 68.
Caſtel nuovo: Triumphbogen.
S. Giovanni a Carbonara: Grabmonument des K. Ladislaus mit Reiterſtatue. S. 83.

PADUA.

S. Antonio: Grabmal des Raffaele Fulgoso. S. 87. — *Andrea Riccio*, Br.-Candelaber. S. 96. — *B. Vellano*, Bau der Chorſchranken. S. 86—88. — Reliefs. S. 88.

Eremitani: *Giovanni da Pisa*, Terrac.-Relief, Madonna u. Heilige. S. 94, 94, 95.

PARIS.

Louvre: Br.-Reiterſtatuette Karls des Groſsen. S. 82.

PERUGIA.

Pinakothek: *Domenico di Bartolo*, Gemälde des Gaſtmals des Herodes. S. 41.

PISA.

Dom: *G. della Guercia*, Grabmonument der Ilaria del Carretto. S. 40.
Goldſchmiedkunſt. S. 4.

PISTOJA.

Dom (S. Jacopo): Grabmal des Cino da Piſtoja. S. 49. — Silberaltar. S. 4, 5. — Goldſchmiedkunſt. S. 4.

PRAG.

Hradſchin: Br.-Reiterſtatue des h. Georg. S. 83.

PRATO.

Dom: *Michelozzo*, Kanzel. S. 54, 55, 62, 73, 117.

ROM.

Capitol: Br.-Reiterſtatue des M. Aurel. S. 81.
Cosmatengräber. S. 9.
Engelburg: *Niccolò d' Arezzo*, reſt. XV. J. S. 9.
S. Peter: *Michelangelo*, Pietà. S. 107. — *Simone*, Br.-Grabmonument Martins V. S. 61.
Vatican, Grotten: *Matteo Pollajuolo*, Sculpturen aus der Cap. Sixt. IV. S. 120.
Stanzen: *Raphael*, Fresken. S. 93.

SIENA.

Baptisterium, Sacramentshäuschen: *Pietro del Minella*. S. 34, 41. — *Giovanni Turini*, Br.-Figur eines tanzenden Kindes. S. 39.
Taufbrunnen: *Ghiberti*, zwei Br.-Reliefs, S. 35, 36. — *Goro di Neruccio*, Br.-Figur der Stärke. S. 41. — *Giacomo della Guercia*, Br.-Relief. S. 35. — *Giovanni Turini*, Br.-Relief. S. 35.

Digitized by Google

Dom: *Michelozzo*, M.-Relief der Madonna. S. 61. — *Pisani, Giovanni* und *Niccolò*, M.-Kanzel. S. 40. — *Urbano di Pietro da Cortona*, M.-Reliefs aus dem Marienleben. S. 41, 98.
S. Domenico: M.-Grabmal des Aringhiero degli Aringhieri. S. 49.
Fontegaia: *Giacomo della Guercia*. S. 31, 40.
Goldfchmiedkunft. S. 4.

VENEDIG.

Akademie: *Andrea Riccio (?)*, Br.-Thürchen eines Sacramentsfchreines mit Grablegung und Pietà. S. 98 (A). — *Tizian*, Gemälde des todten Chriftus. S. 107.
Bibl. S. Marco: *Andrea Riccio (?)*, Br.-Relief der Grablegung. S. 98.
S. Maria della Salute: *Ant. Dentone*, M.-Relief der Pietà. S. 96.
S. Giorgio: *Michelozzo*, Archit. S. 63.
S. Giov. e Paolo: Hölzerne Reiterftatue des Paolo Savelli. S. 84.

VERONA.

M.-Grabmonument des Can Grande Scaligero mit Reiterftatue. S. 83.

BERICHTIGUNGEN.

S. 63 u. 110 ftatt: Lazzero de' Cavalcanti etc. zu lesen: Andrea di Lazzero etc.
S. 82 (A) ftatt: Konrad IV. zu lesen: Konrad III.

Digitized by Google

Verlag der WAGNER'schen Universitäts-Buchhandlung
in Innsbruck.

Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges.
Eine Skizze von **Hans Semper.**
kl. 8. 1887. 89 S. mit 15 Lichtdrucken. fl. 1.20 ö. W., M. 2.40.

Die
Gemäldesammlung des Ferdinandeums in Innsbruck.
Ein Leitfaden für deren Betrachtung von **Dr. Hans Semper.**
1. Bändchen: **Altdeutsche und niederländische Gemälde vom 15. bis 16. Jahrhundert.**
kl. 8. 1886. 87 S. 30 kr. ö. W., 60 Pf.

Tempel und Palast Salomo's.
Denkmäler phönikischer Kunst.
Rekonstruktion, Exegese der Bauberichte mit Grundrissen und Perspektiven
von **Dr. Thomas Friedrich.**
1887. IV. und 72 S. mit 5 Tafeln. fl. 2.50 ö. W., M. 5.—

Das langobardische Fürstengrab
und
Reihengräberfeld in Civezzano,
beschrieben von **Dr. Franz Wieser.**
8. 1887. 43 S. mit Illustrationen. fl. 1.20 ö. W., M. 2.40.

Der Patinakrieg.
Die Restaurirung des Maxdenkmals zu Innsbruck
und der Streit für und wider dieselbe aktenmässig dargestellt.
8. 1883. IV. und 122 S. 30 kr. ö. W., 60 Pf.

Digitized by Google

Digitized by Google

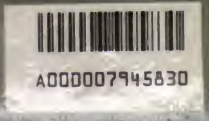
8639

Digitized by Google

NB623
.D7
S36

Digitized by Google

Digitized by Google


A000007945830